



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

La représentation de l'abstrait : la recherche permanente de la forme chez C.F Ramuz

Siba Baratak

Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde

Reçu le 09-09-2020 / Évalué le 15-09-2020 / Accepté le 18-09-2020

Résumé

Le concret quotidien est un outil de représentation vital dans le dispositif esthétique de Ramuz. L'objet concret n'est pas un simple point de départ qui permettrait à l'auteur de transcender vers les états d'âme et les idées abstraites. Ramuz vise une trajectoire opposée. Tout en s'interrogeant sur l'objet dans le monde extérieur, il veut creuser à l'intérieur de soi-même, et de l'homme en général. Dans cet article nous étudierons ce discours qui scrute non seulement le réel visible mais s'aventure également dans le sentier inconnu de la vie intérieure. Nous étudierons aussi comment s'établit le lien entre l'objet concret extérieur et la vie intérieure des personnages. Le monde ramuzien prend forme dès que le lien entre le motif réel et le tissu affectif s'établit.

Mots-clés : réalisme, heuristique, herméneutique, objectivation, couleurs

The representation of the abstract: the permanent search for Form by C. F Ramuz

Abstract

The tangible everyday life is a vital aesthetic device used by Ramuz. The tangible object is not a starting point which would help the author to transcend to different states of mind and abstract ideas. Ramuz prefers an opposing trajectory. While examining the object which belongs to the external world, he goes deeper into himself, and into man in general. In this article we will analyse the discours that not only examines the visible reality but also explores the unknown path of our inter life. We will also study how the link between the concrete external object and the inner life of the characters gets established. The ramuzian world takes shape only once this relationship, between the real object and the emotional fabric is established.

Keywords: realism, heuristic, hermeneutic, objectification, colours

Introduction

Ramuz affirme fermement sa position au sein du courant réaliste avec la parution de son premier roman *Aline* en 1905. Pourtant, comme dans le cas de Flaubert

(Legrand, 1902 : 430), il y a deux hommes en lui. Chez Ramuz, Il y a un réaliste et un 'romantico-symboliste'. Sa précision du style, la simplicité du sujet et de la trame, le souci d'exactitude, l'impersonnalité, la représentation de la condition humaine... toutes ces qualités réalistes se trouvent réunis dans l'œuvre de Ramuz. C'est néanmoins dans le choix du cadre de ses romans que Ramuz laisse entrevoir sa veine romantique. C'est un romantico-symboliste dans la mesure où, étant citadin, il ne se borne pas à représenter sa réalité à lui. Il préfère s'approcher de la nature par le moyen de son écriture. En outre, le lyrisme de ses phrases contribue énormément à l'établissement d'un nouveau type de roman, le « roman poétique ». Le milieu où il grandit et la société dans laquelle il vécut ne figurent pas dans son univers esthétique¹. En réalité, Ramuz est insatisfait du monde tel qu'il est ; il critique la modernité technique², refuse de se reconnaître dans les mœurs bourgeoises et il postule une certaine définition du sacré qui ne coïncide pas forcément avec son expression religieuse. J'évoque ici les enjeux d'une écriture profondément réaliste ayant une affinité avec le courant romantico-symboliste afin d'accentuer la singularité de son parcours. Du fait de sa position « périphérique » d'auteur suisse, il me semble que lire l'œuvre de Ramuz uniquement à la lumière de la forme et le modèle réaliste français serait étriqué et annulerait les innovations que l'écrivain fait pour le renouveau du genre romanesque. Nous savons aujourd'hui que Ramuz fait rarement état d'œuvres ou d'auteurs français contemporains qui l'auraient influencé (Maggetti, 2008) bien qu'il soit un lecteur assidu d'œuvres classiques et contemporaines, francophones et non francophones. Sa prédilection pour des œuvres internationales s'avère d'ailleurs cruciale dans la construction de son style et le traitement de la matière romanesque. Daniel Maggetti à titre d'exemple nous rappelle son engouement pour les écrivains russes assurant la permanence d'une « atmosphère russe » dans ses textes, « Ses choix n'ont pas seulement des retombées stylistiques ou compositionnelles : la conception du personnage romanesque en est affectée en profondeur, celui-ci n'étant plus déterminé par la société, la morale ou la psychologie, mais confronté aux forces élémentaires » (Maggetti, 2008 : 111).

Il s'agit d'élargir les contours du réalisme par l'intégration, dans le champ de représentation, des éléments constitutifs de la vie affective des personnages. Sans prétendre être une analyse exhaustive, nous ne nous occuperons que de quelques éléments de son dispositif esthétique qui représentent pleinement le style de Ramuz et l'originalité de sa vision esthétique. Dans cette présente étude nous analyserons d'abord le processus de l'objectivation des sentiments qui accorde une forme et un mouvement à la communication entre l'homme et la nature. Ensuite, nous allons voir comment, par son rapprochement avec la peinture, Ramuz inclut dans sa représentation réaliste des éléments mystiques et métaphysiques. Finalement,

nous allons déceler le nouveau cadre de référence qui inclut l'auteur et le lecteur et institue, par conséquent, un nouveau contrat de lecture.

L'objectivation de la vie intérieure

L'écriture de Ramuz cherche à élargir les contours du réalisme classique afin d'inclure dans le répertoire « d'objets réels à représenter » une liste d'éléments insolites : le pressentiment, l'instinct, le chagrin, le malheur, la peur, etc. La représentation unique de la vie affective de l'homme insuffle la vie même dans les objets inanimés de la nature ramuzienne. Le lecteur a, par conséquent, l'accès à cette dimension intérieure uniquement à travers le monde visible et sensible. Pour Ramuz les éléments visibles de la nature extérieure, qu'il appelle « les choses », sont primordiaux pour toute représentation. Toute création esthétique surgit de et mène vers « la chose ». Dans cette perspective l'écrivain déclare : « Vie, nature, ces mots sont indéfinissables, parce que ce sont les mots premiers ; mais la chose était devant moi et elle était pour moi vivante » (Ramuz, 1970 :156).

Aline (1905) est le premier roman de Ramuz. On y voit déjà les fondements de sa vision esthétique : une langue geste³, la précision de détails et la justesse des mots, l'association symbiotique de l'homme et de la nature, la simplicité de la trame et la fragilité vertigineuse de l'être. Ramuz nous raconte la simple histoire d'Aline, une jeune fille naïve, éprise de Julien un jeune homme qui malheureusement s'en lasse et l'abandonne quand elle tombe enceinte. L'histoire tourne vite en tragédie et s'achèvera par la mort de l'enfant et d'Aline.

Ramuz fait preuve d'une étrange puissance d'évocation qui hausse au statut de la poésie les plus humbles registres du coeur. Le pressentiment, l'instinct, le chagrin, la peur...les constituants de la vie intérieure de l'homme trouvent leur juste expression quand Ramuz met en exergue leur ressemblance avec les objets du monde extérieur. Considérons ces deux instances de mise en relation opérées par Ramuz pour exprimer l'amour qui grandit et s'éternise dans le cœur d'Aline :

Et, un jour, ils s'étaient rencontrés, Julien l'avait accompagnée, ensuite il était revenu ; au commencement, elle n'avait pas pris garde ; et puis, peu à peu, elle avait eu plaisir à le voir, parce que l'amour entre dans le cœur sans qu'on l'entende ; mais, une fois qu'il est dedans, il ferme la porte (Ramuz, 2005, Tome I : 13).

Et puis,

Mais il se passa que son amour, ayant grandi comme une plante sous une dalle, déranger ses raisonnements et la fit souffrir. Et il poussa toujours plus fort et elle souffrit toujours plus (Ibid. : 35).

Dans le premier passage, la personnification du sentiment d'amour, qui entre dans le cœur d'Aline et en ferme définitivement la porte avec la main dure du destin, accorde une certaine netteté à la situation de la jeune fille. Cette image forte et décisive opposée à celle de la jeune fille naïve et sans défense rend encore plus poignante sa fragilité. L'écrivain sème ainsi, au tout début du récit, le germe de la tragédie imminente. Puis, il exprime avec une admirable lucidité la situation abstraite du cœur d'Aline. Il n'y a pas de meilleure façon de représenter la confusion et la souffrance d'une jeune fille amoureuse que de la comparer à l'étouffement de la plante qui pousse, malgré elle, dans le mauvais endroit et meurt un peu tous les jours. Cette image déclarant que l'amour de Julien a ses limites, infuse le récit d'une touche de pressentiment.

La conjonction du monde extérieure et la vie intérieure des personnages apporte un certain dynamisme issu de l'échange de force et de signification entre l'animé et l'inanimé. D'un côté la comparaison à l'objet concret accorde une structure, des contours et des mesures à la vie intérieure de l'homme ; une sphère auparavant inconnue, mystérieuse et abstraite. L'extériorisation des sentiments des personnages en leur accordant une forme familière telle la plante, la porte du cœur etc., participe de l'objectivation de l'émotion qui a désormais une forme et un comportement familier. De l'autre, le tissu affectif s'étend dans la nature car les éléments sensibles du monde extérieur acquièrent une couche affective et qui fait qu'une immense tristesse parcourt tout le texte. La nature externe acquiert ainsi une gravité et une intensité insolite venant de la vie intérieure des personnages. Ramuz dit que le but de sa création artistique est la communication de l'émotion, il tisse un lien affectif entre le décor le plus élémentaire et les personnages les plus humbles. Enfin, la méthode de comparaison prête une dignité poétique aux expressions de sentiments essentiellement prosaïques.

L'homme dans l'œuvre de Ramuz entre véritablement dans la vie quand il commence à communiquer avec la nature. Ramuz appelle cet état de communion, « où on est sûr de mutuellement se comprendre » (Ramuz, 1970 : 156), « le grand accord » entre l'homme et la nature. Ce grand accord insinue une grande complicité qui naît quand une amitié effleure entre les deux. Une amitié fondée sur le respect et l'amour :

Chaque chose a sa nature, chaque chose veut être aimée dans sa nature. Oh ! il y en a tant ! et ça va faire tant d'amours ! Car nous sommes là pour deviner les choses dans leurs natures particulières : alors elles nous en sont reconnaissantes, n'est-ce pas ? Une parenté intervient. (Ramuz, 2005, Tome II : 895).

Dans ce passage d'*Adam et Ève*, Ramuz explicite le fondement du grand accord : une grande entente issue de l'initiative de l'homme. Cet accord résulte à une symbiose entre l'homme et la nature, de sorte que l'un s'exprime à travers l'autre et l'un porte sur lui les signes de bonheur ou de malheur de l'autre : « Ça lui a fait doux autour du cœur. En avril, quand on s'est mariés, les pêcheurs étaient en fleurs. Ils recommencent à fleurir, c'est une promesse » (*Ibid.* : 870).

Les personnages sont véritablement en vie quand ils s'ouvrent à la nature, si bien qu'ils sont « accordés aux choses et au monde »⁴. En revanche, ceux qui sont susceptibles de la quitter, se dissocient progressivement de la terre et éventuellement de la vie, c'est le cas de Firmin dans *La séparation des races*. La vie entre dans le corps de l'homme quand il établit une amitié avec la terre et les éléments de la nature sans quoi on n'est pas vraiment vivant comme Antoine dans *Derborence* et Bolomey dans la première partie d'*Adam et Ève*. Or, dans la deuxième partie du roman, Bolomey subit un changement dramatique quand son instinct l'appelle à rejoindre la vie : « Il se réveille de plus en plus et, à mesure qu'il se réveille, il lui semble qu'il rejoint davantage la voix et la vérité qu'elle annonce ; il voit qu'il fait beau et clair dans le monde » (Ramuz, 2005, Tome II : 893).

Le passage dans la vie est marqué tout d'abord par la réalisation par Bolomey de la présence d'un ciel et de la terre. Cette réalisation du cadre extérieur est suivie de l'éveil du sentiment du grand accord qui existe entre l'homme et la nature : « On n'est pas séparé, on communique, c'est ce qu'il dit, prenant dans sa paume le gros bol de faïence, rond et tiède comme un sein. Il a faim. Il est dans la vie » (*Ibid.* : 895). Le grand accord est en réalité la mise en place de l'idée que la nature et l'homme sont liés par une seule force : la vie.

La vie s'installe en Bolomey à travers l'activité humaine la plus banale, celle de manger et de boire : « La vie passe d'une chose à l'autre. La vie entre en lui avec le pain qu'il mâche, [...] Il boit, il mange, le sang lui chante au cou et aux tempes. [...] Le sang lui bat aux poignets » (*Ibid.*). Cette activité est valorisée par Ramuz parce qu'elle met en image la vie, car elle accorde une forme, un mouvement et même une voix à la vie. Cette dernière se fait entendre à travers le sang qui bat aux poignets de Bolomey et lui dit : « Maintenant debout ».

L'ombre, la lumière, les couleurs

Ramuz a toujours démontré un fort intérêt pour la peinture. A maintes reprises l'auteur apparente son écriture à la peinture et par là, accorde aux éléments immatériels et non-invisibles une façade perceptible, voire solide. Les descriptions des couleurs, de la lumière et de l'ombre font une peinture du dedans sans pareil. La

peinture ayant comme qualité l'expression et la fixation des émotions, fascine Ramuz. Ce dernier vise à capturer l'image toute entière, à travers son écriture, comme fait la peinture. Car d'après l'écrivain « l'image [...] est bien plus réelle que la réalité ; elle est plus « nette », plus « impérieuse », plus « éclatante » ; de plus, « les images sont des idées, les idées sont des images » (Ramuz, 1970 : 196). Cette affinité pour l'image et par là, pour la peinture balise le fait qu'à travers la netteté, l'opacité et l'éclat, l'écrivain cherche à créer un monde qui donne l'impression d'être solide. Un monde animé par l'émotion qui est à son tour visible et perceptible par les sens, comme dans la peinture : « Ah ! trompeuses similitudes, car il fait bon pourtant, se dit-il ; goûtant l'air avec sa bouche, le touchant, le touchant avec ses mains, qui est rond, doux, élastique, l'air qui est frais, l'air qui est pur, est-ce que c'est vrai ? » (Ramuz, 2005, Tome II : 875).

La description des couleurs a pour objectif la projection des émotions sur la nature qui en est la toile. Par conséquent, la description de la nature n'a pas comme simple but, la localisation spatio-temporelle de l'histoire, elle est rehaussée en signification car elle contient des couches d'informations affectives. Prenant comme exemple ce beau passage de *La Grande Peur dans la montagne*. La description de la noirceur fait éclater l'image d'une nuit insolite à la montagne et l'émotion qui nous accompagne :

[..] on a vu s'avancer à votre rencontre une espèce de nouvelle nuit plus noire, mise dans le bas de l'autre comme pour vous empêcher de passer. [...] On était pris dedans, on l'avait qui vous pesait sur les épaules, on l'avait sur la tête, sur les cuisses, autour des mains, le long des bras, empêchant vos mouvements, vous entrant dans la bouche ; on le mâchait, ce noir, on le crachait, on le mâchait encore, on le recrachait, comme de la terre de forêt. On se débattait ainsi un moment, comme quand on a été enterré vif, puis la lumière de la lanterne vous ressuscitait à nouveau [...] (Ramuz, 2005, Tome II : 420).

La nuit montagnaise frappe les sens par sa noirceur palpable qui « vous empêche de passer ». Il s'agit donc d'une couleur noire perceptible à tel point que l'on peut la distinguer d'une autre, moins noire. Cela accorde une épaisseur, un poids et même une texture à la couleur de la nuit si bien qu'elle entre « dans la bouche ». Elle est omnisciente, envahissante et pénétrante. Il s'agit ici d'une illusion poétique mais cette illusion ne représente-t-elle pas de façon réaliste la peur que l'homme ressent devant le noir, l'imperceptible et devant l'inconnu ?

Cette peur de la mort est « plus noire » que d'habitude, qui pèse sur le corps de l'homme empêchant ses mouvements. Elle pénètre même son corps pour le suffoquer. La nuit entre dans la bouche des personnages qui la crachent comme « de

la terre de forêt ». À cette description accablante s'ajoute une « image préexistante et extra-textuelle » (Dentan, 1974 :12) non moins terrifiante : « comme quand on a été enterré vif ». La conjonction de subordination « comme », suivi du complément de temps « quand » accorde une antériorité au fait d'« être enterré », nous connaissons déjà cette sensation car nous l'avons tous déjà imaginée : « On se débattait ainsi un moment, comme quand on a été enterré vif ». L'action de « se débattre » acquiert ainsi une immédiateté et une urgence car elle devient un acte pressant, une question de vie ou de mort. De plus, le syntagme verbal « enterré vif » retient son sens propre dans le contexte et il a un impact direct et physique sur le lecteur. L'on est presque mort dans ce passage car la nuit devenue matérielle, dense et visqueuse, comme la terre, engloutit l'homme de sorte qu'il disparaît de la scène. L'homme réapparaît sur scène grâce à « la lumière de la lanterne ». Si l'ombre de la nuit symbolise la mort, la lumière est porteuse de la vie. La lumière ramuzienne peut creuser la nuit dense ramuzienne afin d'y récupérer la vie : « Le soleil, reparu au ciel, a été comme un fer rouge. [...] sur chacun des points de son corps qui est touché, il y a cette douleur insupportable, comme par un contact réel. Où et comment qu'il se tourne, la brûlure se colle à lui, elle entre. » (Ramuz, 2005, Tome II : 87).

La lumière est un outil qui contribue à extérioriser les rêves, les désirs et les sentiments de l'homme ramuzien. L'espoir des gens les plus démunis dans *La Guérison des maladies* est concrétisé et exprimé par la lumière. Cet espoir se transforme en joie et en exaltation quand la lumière du soleil rayonne, éliminant toute obscurité causée par la misère et les maladies :

Le soleil est venu, il vient de nouveau, il vient quand même, il vient comme s'il n'allait plus jamais cesser de venir ; il n'y a pas une feuille, pas une flaque, pas une pierre, pas un fait de mur, qui ne le contienne. Le soleil est venu d'en haut, il a été envoyé, puis renvoyé ; il est partout dans l'air où il se croise et s'entrecroise.

La réponse est venue d'ailleurs, pendant qu'ils s'étonnent toujours. (Ramuz, 2005, Tome I : 1226).

Cette scène correspond symboliquement à la résurrection de Marie ainsi qu'à sa transformation en « présence » lumineuse « qui est partout dans l'air ». Le verbe « venir » qui se répète dans le passage annonce et réitère le retour de Marie parmi le peuple choisi. Avec Marie vient aussi, dans la vie des villageois, l'espoir de surmonter leurs problèmes. L'arrivée du soleil coïncide avec l'avènement de la réponse, celle de la résurrection de Marie. Le soleil, qui pénètre tous les éléments de la nature à un point où tous les objets semblent contenir la lumière, est le symbole de la résurrection du monde : la résurrection non pas dans le sens métaphysique du mot mais plutôt comme un parallélisme poétique.

Le soleil, la source de la lumière chez Ramuz, est l'expression de tous les éléments positifs de la vie humaine. Cette symbolisation mythique nous renvoie à la mythologie grecque et à la Bible, où « la lumière solaire est l'expression de la puissance céleste » (Hebeisen· 1988 :4). Dans *La Guérison des maladies*, l'incarnation de la puissance solaire dans la personne de Marie représente sa transfiguration en guérisseuse. Son visage illuminé par la lumière de l'aube marque sa transformation symbolique en sainte : « ...il y a ce visage tourné vers la fenêtre où l'aube vient. [...] son visage s'éclaire comme faisait le ciel à ce même moment » (Ramuz, 2005, Tome I : 1163). Désormais cette lumière suit Marie et apporte un effet bienfaiteur autour d'elle.

Il importe de souligner que Ramuz ne quitte pas la sphère réelle et physique. Ayant avant tout une forte préoccupation poétique, il se sert des éléments de la réalité pour représenter les différents aspects de la vie intérieure. Ramuz pousse avec entrain l'idée de mettre devant les yeux les aspects non visibles et indescriptibles de la condition humaine.

La subjectivation du matériau réel : l'auteur et le lecteur dans le récit

Ramuz veut toujours rester proche du réel objectivable. Or, il n'y a aucun doute que l'écrivain n'a affaire qu'au vraisemblable. Il s'agit d'une représentation de la réalité et non d'une transcription du réel. Bien que Ramuz, de son côté, veuille faire ressembler ses descriptions à la nature vaudoise ou valaisanne, la ressemblance ne se fait pas de façon objective et scientifique. On peut y identifier des traces d'une subjectivité. Considérons la subjectivité en tant que « capacité du locuteur (ici, de l'écrivain) à se poser comme sujet » (Benveniste, 1966 : 260). Dans le cas de Ramuz, il s'agit de la présence souterraine de l'écrivain. Or, le narrateur-écrivain ne participe pas à l'histoire en tant que personnage particulier. Par conséquent, la détermination spatiale de la voix narrative devient difficile. L'une des manières dont cette voix s'introduit dans le texte est par le biais du pronom personnel indéfini de la troisième personne « on ».

En plus, pour que l'expérience de la lecture devienne une expérience sensorielle l'écrivain élargit le cercle de référence pour y inclure le lecteur, par le biais du pronom sujet « vous ». L'écrivain se sert souvent de ce pronom sujet pour s'adresser directement aux lecteurs. D'un côté, les lecteurs se trouvent impliqués dans l'histoire et participent à la vraisemblance esthétique en faisant partie de la réalité du texte, de l'autre, l'histoire sort du livre, même si pour un petit moment, pour faire partie de la vie des lecteurs. Ce déplacement, aux deux sens, accomplit la restitution visionnée par Ramuz qui dit : « ceux qui le lisent (le roman) [...] »

participent, par-là, à une vie qu'ils n'auraient autrement pas connue » (Ramuz, 1970 : 171). Voici quelques exemples du procédé d'incorporation du lecteur :

Tout à coup le sol vous manque sous les pieds. [...] Car il y a encore ce fond, et regardez bien : rien n'y bouge. Vous avez beau regarder longtemps et avec beaucoup d'attention : des hautes parois du nord à celles du sud, nulle part il n'y a de place pour la vie (Ramuz, 2005, Tome II : 959-960).

Et ailleurs,

Et partout déjà, au-dessous de vous les montagnes brillaient comme des tasses de faïence blanche retournées, comme des dessus d'assiettes, à cause de la neige (*Ibid.* : 568).

Le pronom démonstratif dans la première citation : « ce fond » est une trace de subjectivité déictique. De plus, le champ lexical indiquant l'espace (sous, au-dessous, au-dessus, nord, sud) permet la localisation spatiale du lecteur et lui donne l'impression qu'il peut agir dans cet espace. L'écrivain crée pour le lecteur un espace, une place et un rôle au sein du texte.

Toutefois, l'auteur ne souhaite pas que l'imagination du lecteur y prenne libre cours. Son imagination est donc soigneusement guidée par celle de l'écrivain. En fait, ce dernier va jusqu'à imaginer le mouvement et le comportement du lecteur au sein de son univers romanesque : « Tout à coup le sol vous manque sous les pieds » et « Vous avez beau regarder longtemps et avec beaucoup d'attention ». Souvent, l'écrivain emploie le style indirect libre pour s'incorporer dans le récit et dans une tentative de dialoguer avec les lecteurs. Dans ces phrases du *Derborence* il cherche à attirer leur attention : « Attention ! Il y a eu un choc, est-ce qu'il dort toujours ? » (*Ibid.* : 958). Et ailleurs : « Et alors la cadence éclate ; - deux pierres, puis trois pierres et quatre ; ainsi, on ira par le monde... Et vous... » (*Ibid.* : 659)

Ces procédés esthétiques qui modifient la situation spatio-temporelle de l'écrivain et celle du lecteur contribuent largement à la subjectivation du matériau réel : « le fondement de la subjectivité, qui se détermine par le statut linguistique de la personne » (Benveniste, 1966, 260). Aussitôt que le narrateur-écrivain se positionne dans le récit, il occupe une place importante comme sujet de l'énonciation, quoiqu'invisible. Le réel dans une œuvre réaliste perd son effet de précision et d'objectivité et acquiert un effet de subjectivité grâce à la double présence de l'écrivain et, dans une certaine mesure, du lecteur.

Le nouveau cadre de référence construit par Ramuz offre à son œuvre romanesque un système de rationalisation qui lui soit unique. Par-là, le roman devient une unité de signification et les mots du texte s'entretiennent une relation

latérale, c'est-à-dire qu'ils s'expliquent par rapport aux contextes dans lesquels ils se trouvent. Or, si nous cherchons la « référentialité⁵ » hors du texte nous risquons d'aboutir au non-sens. Il s'agit, en effet, de chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte, qui constitue également l'unité thématique et symbolique de l'œuvre.

La référentialité est [...] dans l'œil de celui qui regarde - quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur. [...] Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. (Riffaterre, 1982 :93-94).

En réalité, le sens connoté dans les romans de Ramuz relève aussi de l'habileté du lecteur à interpréter le texte. Le lecteur n'entretient plus une relation directe avec le réel dénotatif, car les mots engendrent désormais une nouvelle réalité celle donnée par le texte, que l'on appelle la « signifiante » (*Ibid.* : 92). Nous tournons ainsi notre attention vers le lecteur et son nouveau contrat de lecture.

La lecture de l'œuvre ramuzienne se soumet à un « double parcours », c'est-à-dire que son œuvre se dévoile en deux phases : la phase heuristique et la phase herméneutique (*Ibid.* : 97). La première lecture est « heuristique » où l'on « saisit la signification (non la signifiante), [...] c'est aussi à ce stade que le lecteur perçoit les incompatibilités ou remarque [...] qu'une certaine expression n'a pas de sens à moins d'être interprétée comme métaphore, ironie, métonymie, ou autre » (*Ibid.*). La phase herméneutique est rétroactive : « le lecteur se rappelle ce qu'il vient de lire et en modifie sa compréhension à la lumière de ce qu'il décode [...] et c'est cela qui constitue la signifiante » (*Ibid.*).

La phase herméneutique correspond donc, à l'étape où le lecteur prend conscience de l'existence d'un nouveau cadre de référence et ses mécanismes cognitifs se mettent à l'œuvre dans la compréhension des énoncés successifs. En réalité, le lieu même du phénomène littéraire se trouve « dans une dialectique entre le texte et le lecteur » (Riffaterre, 1982 : 92).

Le lecteur est complice de l'écrivain dans la justification de l'illusion de la réalité.

Conclusion

L'homme ramuzien ressent le poids de sa vie intérieure. Sa vie affective acquiert une masse, un mouvement et une couleur. Par le biais de ce nouveau cadre, le lecteur sort de la logique qui régit sa vie à l'extérieur du livre. Le texte devient

ainsi un lieu de rencontre pour l'écrivain et le lecteur. La subjectivité de l'un se mêle à la subjectivité de l'autre pour donner sens au roman. En tout, dans le cas de Ramuz, la direction de la perception est largement guidée par l'écrivain. La réalité se remplace par la vraisemblance esthétique et il s'agit pour le lecteur de momentanément accepter ces nouvelles conditions de vie. Cet abandon ne vise rien d'autre qu'une sorte de déconditionnement pour le lecteur. La perte du contrôle signifie la soumission à l'imagination. Ramuz aborde ainsi une double conquête, esthétique et éthique.

Etudier la dimension réaliste de l'écriture ramuzienne nous donne la possibilité de conduire une analyse épistémologique des frontières du réalisme formel. Ramuz qui cherche à « fonder une relation poétique » (Ramuz, 1970 : 93) esthétique ainsi son rapport avec le monde. Le besoin de comparer son travail à un autre travail (celui d'un menuisier, ou celui d'un charpentier) balise le fait que pour l'écrivain l'œuvre créée ne procède pas seulement de l'esprit mais aussi de la chair et de la sueur. Ramuz voit son travail comme un corps à corps avec la matière. L'intervention esthétique est donc corporelle et il en va de même pour le lecteur.

Une entrée du *Journal*, celle du 25 mai 1918, nous fournit un aperçu de la préoccupation esthétique de l'auteur : « Ce que je recherche, c'est l'intensité, - celle d'en bas. » Le monde externe contribue de façon significative au témoignage d'émotions des personnages. Il semble donc juste de dire que le monde extérieur et intérieur de l'homme entretiennent une relation symbiotique et l'homme a un contacte directe avec les choses. Quand Ramuz écrit à son ami Strawinsky, « Vous pouviez être nulle part un étranger sur la terre, n'étant nulle part privé de rapports avec les choses, avec les hommes, avec la vie, nulle part séparé des êtres et de l'être. Ce qui est le plus grand don. (Ramuz, 1919 : 16). Il parle effectivement de cette communion entre l'être de l'écrivain et l'être des choses autour de lui. C'est grâce à cette communion que la contemplation du monde externe sert à défricher le terrain abstrait et inconnu de la vie intérieur de l'homme et faire une peinture du dedans. Le monde ramuzien prend forme une fois le lien entre le motif réel et le tissu affectif s'établit.

Bibliographie

- Benveniste, É. 1966. « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard.
- Dentan, M. 1974. *C. F Ramuz : l'espace de la création*. Neuchâtel : La Braconnière.
- Hebeisen, W. 1988. *La lumière dans l'œuvre de C.F Ramuz*. Berne : Peter Lang.
- Legrand, G. 1902. « Le réalisme dans le roman français au XIX^e siècle ». *Revue néo-scolastique*. 9^e année, n° 36.

- Maggetti, D. 2008. « Ramuz et les romanciers russes ». *Tangence*, (86), p.105-117. [En ligne] : <https://doi.org/10.7202/018626ar> [consulté le 06 septembre 2020].
- Ramuz, C.F. 2005. *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, Paris : Éditions Gallimard.
- Ramuz, C.F. 2005. *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, Paris : Éditions Gallimard.
- Ramuz, C.F. 1970. *Découverte du monde*. Lausanne : Plaisir de Lire.
- Ramuz, C.F. 1914. *Adieu à beaucoup de personnages*. Lausanne. Editions des Cahiers Vaudois.
- Ramuz, C.F. 1919. *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. Paris : Gallimard.
- Riffaterre, M.1982. « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*. Paris : Éditions de Seuil.

Notes

1. À l'exception du roman *Les Circonstances de la Vie* (1906) où l'écrivain dépeint un monde bourgeois afin de le confronter au monde paysan et le critiquer.
2. Lire à ce sujet Alexandre Moatti, "La Critique de la Modernité Technique chez C.F. Ramuz, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 118e Année, No. 2, 2018, p. 411-411. URL : <https://www.jstor.org/stable/26430681?seq=1> [consulté le 06 septembre 2020].
3. Lire à ce sujet C.F. Ramuz. (1992). *Deux Lettres*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne.
4. *Ibid.* p. 894
5. Terme proposé par Michael Riffaterre dans Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », *op.cit.*, 1982, p. 93.