

C.F. RAMUZ

*Les
Signes
parmi
nous*

ZOE

Poche

C. F. RAMUZ

LES SIGNES PARMI NOUS

Introduction de Gilles Philippe

ZOE

Poche

*La collection « Petite bibliothèque ramuzienne » est dirigée
par Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann.*

*Ce livre a bénéficié de l'aide d'une fondation
privée genevoise et de Pro Helvetia,
Fondation suisse pour la culture.*

© Éditions Zoé, 46, chemin de la Mousse,
CH-1225 Chêne-Bourg, Genève, 2019
www.editionszoe.ch

Maquette de couverture : Silvia Francia

ISBN : 978-2-88927-682-0

EPUB: 978-2-88927-850-3

PDFWEB: 978-2-88927-851-0

*Les Éditions Zoé bénéficient du soutien
de la République et Canton de Genève,
et de l'Office fédéral de la culture.*

Les choses sont sans pourquoi

Prédictions sur les temps nouveaux. À la lumière de l'Apocalypse: quelque prédicateur itinérant vient vendre des brochures dans une petite ville au bord d'un lac¹. Cela pourrait être le début d'un roman américain. On songe à *The Night of the Hunter* de Davis Grubb (1953), à *The Violent Bear It Away* de Flannery O'Connor (1960). Mais Caille, le colporteur biblique de Ramuz, n'a rien du sinistre panache d'un Harry Powell, d'un Francis Tarwater : c'est un être falot qui, le temps d'une journée de canicule, va annoncer la fin du monde à des gens qui n'y croient pas, qui y croient peu, qui y croient quand même un peu : voici qu'un orage gronde et éclate ; on se dit un instant que les Signes sont accomplis et le moment venu. Il n'en sera rien ; la vie reprendra son cours.

¹ Le titre de la brochure n'apparaît pas dans l'édition originale que nous donnons ici (1919) ; Ramuz ne le précisera qu'à l'occasion de la réécriture de 1931 (voir *Romans*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1239).

Paru en 1919, *Les Signes parmi nous* occupe la place centrale d'un ensemble de cinq romans que la critique qualifie volontiers de « mystiques », parce qu'ils engagent des thématiques qui sont au cœur de la mythologie chrétienne: le diable (*Le Règne de l'esprit malin*, 1917), le miracle (*La Guérison des maladies*, 1917), l'au-delà (*Terre du ciel*, 1922), la fin du monde (*Présence de la mort*, 1922). Avec chacun des romans qui le précèdent ou qui le suivent, *Les Signes parmi nous* entretient quelque rapport privilégié: il reprend certaines modalités narratives du premier, garde du deuxième une forme tendre de pathétique, inaugure la prose poétique du quatrième. Comme le cinquième, *Les Signes parmi nous*, récit médian de ce faux cycle, est une fiction apocalyptique, mais les deux textes diffèrent par le ton et sans doute par la portée: *Les Signes parmi nous* s'interroge autant sur la fin d'un monde que sur la fin du monde. De tous les livres de l'écrivain, c'est celui où l'histoire immédiate est la plus présente.

C'est le 30 juillet 1918 que Ramuz commença à travailler à ce roman¹. C'est le 31 juillet 1918 que Caille se présente dans un « gros village » qui se laisse deviner comme Saint-Prex, petite commune entre Lausanne et Genève, qui vit le délicat passage d'une culture paysanne à une culture ouvrière,

¹ Sur la genèse (plutôt brève) et la réception (plutôt bonne) du roman, on trouvera d'importantes informations dans la Notice proposée par Doris Jakubec pour l'édition de la Pléiade (*op. cit.*, pp. 1776-1674) et dans l'Introduction de Rudolf Mahrer pour celle des *Œuvres complètes* (Genève, Slatkine, t. XXIII, 2012, pp. 365-396).

d'un siècle à un autre siècle. De loin, on entend les échos de la Révolution russe ; de plus près parviennent les bruits de la guerre qui afflige l'Europe et qui, même ici, apporte son lot de privations. La grippe espagnole n'a pas de frontières ; elle frappe comme une nouvelle peste. La guerre, la faim, la maladie, le roman mentionne à plusieurs reprises cette triade ; ce sont le cheval couleur de feu, le cheval sombre, le cheval verdâtre, qui déferlent sur le monde quand sont brisés trois des sept sceaux de l'Apocalypse : « Le Livre dit que des Chevaux Ailés viendront, un Roux, un Noir, un Pâle ; et le Roux bannira la paix : est-ce qu'on n'est pas en guerre ? le Noir tiendra une balance et le prix des choses dont on a besoin pour vivre sera doublé ; est-ce que ce n'est pas déjà fait ? le Pâle, le Pâle, lui, s'appelle mort et sépulcre. » (p. 118).

Symboliquement, Ramuz a ignoré le cheval qui surgit au bris du premier sceau, le cheval blanc du Verbe, celui du Christ conquérant, en un geste comparable à celui par lequel Giono devait omettre le nom de Jésus en reprenant, dans *Que ma joie demeure* (1935), le titre d'un des plus beaux chorals de Bach : *Jesus bleibet meine Freude*. Emblématiquement aussi, Ramuz – qui du christianisme retenait tout sauf le Christ, il le dira bien plus tard¹ – n'a pas choisi d'évoquer l'accomplissement des Temps en suivant le discours eschatologique du mont des Oliviers, aux chapitres xxiv et xxv de l'évangile de Matthieu :

¹ Lettre citée dans Maxence Dichamp, *Ramuz ou le goût de l'authentique*, Paris, La Nouvelle Édition, 1948, p. 178.

«Une nation se dressera contre une nation, un royaume contre un royaume, et il y aura en divers endroits des famines et des tremblements de terre. Tout cela sera le commencement des douleurs» (xxiv, 7-8). Peut-être l'a-t-il cependant relu dans sa vieille bible d'Ostervald, car il en adapte deux fois le célèbre verset: «Pour ce qui est du jour et de l'heure, personne ne le sait» (xxiv, 36). Mais le texte évangélique n'offrait pas l'imagerie nécessaire, et Ramuz a émaillé son roman d'une cinquantaine de citations, souvent littérales, parfois plus obliques, parfois deux fois reprises, de l'Apocalypse de Jean. Ces citations sont inégalement réparties: elles gorgent le texte lorsqu'y meurt un enfant, lorsque l'orage éclate; elles se dissipent dans les derniers chapitres du livre.

Cette imagerie spectaculaire répond à la première des conditions requises pour que l'on puisse qualifier un texte d'*expressionniste* et l'inscrire dans une esthétique qui a considérablement infléchi la littérature européenne du début du xx^e siècle, bien que son importance dans l'évolution du genre romanesque de langue française reste encore négligée: l'historiographie la sollicite au mieux pour parler de *Voyage au bout de la nuit*. Cette première condition, c'est le renchérissement expressif, celui de la répétition par exemple (ici omniprésente, avec ou sans variation, parfois presque péguyenne), ou encore celui de l'image qui déforme le réel pour exaspérer l'émotion – la verrerie devient Enfer et «étang de feu», le lac «dalle sur un tombeau» (p. 64 et p. 73). L'observation plus attentive fait

cependant valoir que Ramuz se garde d'aller trop loin et ne retient finalement pas les images les plus fortes de l'Apocalypse: l'univers n'est pas plongé dans le silence à l'ouverture du septième sceau, le mot *dragon* ne désigne ici qu'un soldat.

La deuxième condition usuellement retenue pour que l'on puisse parler d'*expressionnisme*, c'est que le texte offre du monde la vision la plus sombre, la plus pessimiste. On ne sait jusqu'à quel point Ramuz a calculé la chose, mais il a très exactement placé au centre de son roman l'annonce de la mort d'un enfant: « Il rentre au ventre de la terre dans la position qu'il avait quand il est sorti de cet autre ventre, et ce ventre-ci gémit. / Les entrailles mêmes qui crient, d'où la peine que le cri a à venir dehors » (p. 98). Ce cri de la mère qui a perdu son fils, c'est le cri dans Rama qu'évoque Jérémie et que reprend l'évangile quand on massacre les Innocents: « Rachel pleure ses enfants et n'a pas voulu être consolée, parce qu'ils ne sont plus » (Matthieu II, 18). Depuis *Les Frères Karamazov* (Ramuz a beaucoup lu Dostoïevski), la mort de l'enfant est le premier des scandales qui rendent inadmissible le silence de Dieu: la souffrance de l'innocent. Des cris et des gémissements, il y en a d'autres dans le roman, et trois chapitres les relaient tout particulièrement: au chapitre 9, la révolte des ouvriers gronde devant l'injustice; au suivant, une femme crie son désespoir face au cercueil où repose celui qui l'a trahie en capitulant devant la maladie; au suivant encore, c'est la longue litanie

d'une autre femme qui ne parvient plus à nourrir, à vêtir, à chauffer sa famille. Mais la vie ne se réduit pas à cela, et le roman finit sur une touche d'espoir.

La troisième condition que requiert l'étiquette *expressionniste*, le roman n'y répond encore que partiellement: c'est la présence surplombante et grinçante d'un narrateur qui évalue au moins par dérision. Comme toute sa génération, Ramuz se méfie du vieux protocole romanesque «impersonnel» à narrateur effacé, celui de Flaubert, celui de Zola et des leurs. Il exhibe le sien, et c'est un autre lui-même: «Marquons encore les choses ici, puisque c'est un tableau d'elles qu'on cherche à faire»; et il nous invite même à nous reporter à ce qu'il a dit (p. 40) quelques pages plus haut (p. 43 et p. 98). Mais le narrateur de Ramuz n'est pas celui de Léon Bloy, et l'on peine à lui faire prendre en charge les leçons que semble énoncer le texte et dont on ne sait s'il faudrait plutôt les prêter à une voix collective: «Drôle de temps que c'est: les uns ont tout, les autres, rien» (p. 32). Parfois encore, on ne sait si le *je* est celui du narrateur ou d'un autre, de Caille par exemple, et les deux interprétations se chevauchent: «C'est moi qui commande, je fais, je défais; j'ôte de devant moi quand je veux cette église» (p. 27). Parfois encore, le narrateur semble un simple témoin de la scène, et l'instabilité des temps verbaux – le récit se conduit parfois au passé, parfois au présent: c'est une des signatures de Ramuz – rend encore plus difficile d'ajuster la position du conteur.

À cette veine expressionniste correspond, de façon privilégiée, une des trois conceptions de la temporalité que le roman met en jeu, en scène et en dialogue : une temporalité où l'avenir est déjà présent sous forme de signes, celle de l'Apocalypse, celle du « il est écrit ». La formule hante le texte ; elle sera démentie : les signes ne s'accompliront pas, contestant en cela leur nature même de signes. À cette première temporalité, tout entière orientée vers une fin, la nature en oppose une autre : une temporalité cyclique et paysanne, où le jour appelle la nuit et la nuit le jour, où le printemps oublie l'hiver et attend l'automne, où chaque fin n'est qu'un commencement. C'est la temporalité du *re-* : « Et tout déjà qui reva, déjà tout qui est reparti [...] », « Et pour eux, partout, recommencement. / Dans le soir, ces points de lumière reparus sont comme si l'air avait été recousu [...] » (p. 166). Mais une troisième temporalité est possible, qui diffère des deux premières en ce qu'elle récusé l'inéluctable et laisse place à l'aléatoire, à l'imprévu, à la liberté : c'est la temporalité de la révolte humaine, celle des ouvriers qui songent à la grève ; c'est aussi, peut-être, celle de l'amour ; c'est celle de la vie. Non que Ramuz donne nécessairement privilège à cette temporalité sur les autres ; chacune a son orbe de pertinence ; elles cohabitent.

On l'a compris, *Les Signes parmi nous* ne saurait se réduire à sa part expressionniste : cette part se relie à d'autres options esthétiques, qui articulent à leur tour d'autres visions du monde et d'autres

réalisations stylistiques. Pour le dire un peu vite, *Les Signes parmi nous*, c'est un roman expressionniste écrit dans une prose impressionniste ; la formule vaut ce que valent les formules, mais elle conviendrait à bien des récits de Ramuz. Il est en effet difficile de n'être pas sensible à ce qui, dans la pratique rédactionnelle du romancier, se souvient de la grande aventure littéraire et artistique de la fin du XIX^e siècle, et c'est peut-être aussi à cela que songe le sous-titre *Tableau* du volume. La phrase émiette le monde en une série de taches visuelles, de bribes sonores, parfois sans verbe, parfois sur le simple mode du *il y a* ou du *c'est* qui disent simplement que la chose existe : « Il y a un second bateau, il y a des filets pendus, il y a une espèce d'établi » (p. 129) ; « c'est les portes, les voix, la faux, c'est le timbre d'une bicyclette, la trompe d'une automobile ; c'est aussi les cochons à qui on apporte à manger ; l'horloge vaguement là-dedans, ses neuf coups, puis qui les reprend... » (p. 167).

De tous les procédés impressionnistes, c'est à l'animisme subjectiviste que Ramuz a ici le plus évidemment recours. *Animisme*, car les choses se voient dotées de caractères humains : un terrain donne un coup d'épaule (p. 29), une voiture s'impatiente et crie (p. 64), une fontaine lit (p. 162), le sable parle (p. 89)... *Subjectivisme*, car ces caractères leur sont prêtés par le point de vue d'un observateur. C'est souvent, mais pas toujours, celui de Caille, qui déambule dans le village : « Une petite maison montée sur roues (deux fenêtres, une

cheminée et un escalier à l'arrière), se montra » (p. 28). Cela peut être aussi celui d'un observateur moins bien identifié: «une maison s'avance rapidement à votre rencontre, on la prend, on la jette par-dessus son épaule » (p. 68).

Mais de ce que l'on appelait encore l'« écriture artiste », Ramuz ne conserve guère les traits les plus emblématiques, que l'on ne retrouve ici qu'à l'état de trace: réduction du référent à sa seule caractérisation (« Il tourna vers elle sa pâleur », et non « son pâle visage », p. 84), préférence donnée à l'expression nominale des actions (« Les voix étaient déjà dans un certain éloignement », et non « Les voix s'étaient déjà éloignées », p. 76), affaiblissement de l'expression nominale elle-même par le jeu sur la détermination et l'abstraction: « il y a eu blanchissement d'une partie du ciel » (p. 133). Mais l'« orgie de tours nominaux » à laquelle s'est livré l'impressionnisme littéraire a entraîné l'usure de ces formes, écrivait Charles Bally en cette même année 1919¹: leur rareté dans le livre de Ramuz en est une nouvelle preuve.

Les traits impressionnistes que retient le romancier sont d'ailleurs largement détournés vers un autre projet esthétique, qui tentait la littérature de langue française depuis le tournant du xx^e siècle et devait atteindre son sommet dans l'entre-deux-guerres: le roman poétique. Michel

¹ Charles Bally, « Impressionnisme et grammaire » (novembre 1919), dans *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*, Genève, Sonor, 1920, p. 277.

Raimond, qui en fut le premier historiographe important, retint *Les Signes parmi nous* parmi les œuvres les plus représentatives et les mieux réussies d'une des plus notables inflexions que connaissait alors la fiction de langue française¹. Il en voyait une des caractéristiques les plus singulières dans le recours que fait ici le romancier à une sorte de « verset » claudélien, et il est vrai que la parenté est parfois frappante : « les deux autres marchent à côté. / Qui passent par en haut, et, de la route, on ne voit rien [...] » (p. 31) ; la phrase se ferme, puis s'ouvre à nouveau, enjambant l'alinéa et se combinant à une autre. Ou regardons encore le début du chapitre 4 : toutes les phrases forment des paragraphes, puis se scandent par l'anaphore : « On dit... On dit... On dit... Et ailleurs... Et ailleurs... » (pp. 32-33). Quant aux dernières lignes du chapitre 26, on les dirait tout droit sorties d'un des premiers drames de Claudel ; elles en partagent la forme et le lyrisme.

Et puis partout des onomatopées (la prose romanesque n'en dispute encore que rarement le privilège à la poésie et à la chanson) ; partout des comparaisons, des métaphores, qui passent presque inaperçues dans un texte envahi par l'imagerie biblique : « Le soleil lui fit mal d'abord, avec ce ciel fraîchement rétamé, la route qui était comme une page non écrite » (p. 38). Et dans ce récit dont est faible la prétention à un quelconque

¹ Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, pp. 239-240.

réalisme linguistique (les mots romands sont rares, les mots paysans guère plus nombreux), les audaces syntaxiques semblent plus relever de la référence poétique que de la référence populaire.

Il n'empêche. Ce roman est aussi celui du peuple, ou plutôt celui de la collectivité dans sa diversité : hommes et femmes de tous âges, de tous métiers, de toutes conditions. En cela, *Les Signes parmi nous* renoue, par-delà *La Guérison des maladies*, avec *Le Règne de l'esprit malin*. Ou plutôt, il obéit ici encore à une autre inflexion de la prose romanesque de langue française au début du xx^e siècle : effacement de la trame narrative au profit de variations de tous ordres, personnages qui ne sont plus des acteurs du récit mais catalysent des bouquets de thèmes, abandon d'une figure centrale dont on explore la psychologie, etc. Bien qu'une forme de tension soit entretenue par le possible accomplissement des Signes, il n'y a pas ici de récit, tout au plus quelques amorces narratives ; et l'errance de Caille dans le village libère la successivité de toute causalité. Il y a bien ici quelques figures, parfois marquantes, mais pas de vrai personnage, nous l'avons dit : c'est le roman du *on*. Nous avons parlé d'expressionnisme, d'impressionnisme, de roman poétique, mais il est difficile de lire *Les Signes parmi nous* sans songer d'abord à l'expérience « unanimiste », que l'on ne saurait ramener au seul nom de Jules Romains. Comme d'autres, Ramuz voulut faire « tableau » et non « roman » : les premières décennies du siècle

étaient lasses des grandes bâtisses fictionnelles et narratives du romanesque précédent. Le souci unanimiste (prenons ce mot pour nommer une sensibilité, non une école) était alors partout; on voulait explorer la « conscience collective ».

Ce n'est pas faire injure aux *Signes parmi nous* que d'essayer de lire ce livre comme un livre de 1919. C'est tout l'inverse: c'est essayer de le comprendre et de mesurer plus précisément le projet qui fut celui de Ramuz quand il l'entreprit. Il nous reste d'ailleurs à considérer la place qui peut être la sienne dans le dialogue, soudain si vif, que la littérature entretint avec la spiritualité dans les années qui suivirent la guerre. Albert Thibaudet devait bientôt s'étonner que tant de maisons d'édition se missent à ouvrir des collections à couleur religieuse, et il essaya de classer les écrivains selon la forme par laquelle le christianisme s'illustrait dans leurs œuvres: simple sensibilité due à une histoire personnelle (Mauriac...), volonté de défendre le dogme (Bourget...), plus rarement de saisir l'expérience chrétienne de l'intérieur (Bernanos...)¹. C'est bien sûr le roman catholique que Thibaudet cartographie ici, même si son constat s'ouvre à d'autres genres (Claudel...), à d'autres confessions (Gide...). Ramuz n'y saurait trouver sa place: les romans catholiques s'obsèdent des sacrements, le sien des Écritures. Mais il est difficile de ne pas voir qu'il participe aussi d'une inquiétude religieuse

¹ Albert Thibaudet, « Le roman catholique », *La Nouvelle Revue française*, n° 153, juin 1926, pp. 727-734.

qui aurait, dans la littérature du temps, pris la place de l'inquiétude politique.

Sommes-nous pour autant face à une brusque résurgence du Symbolisme ? Que les choses vaillent signes, que le monde soit mystère et la nature « forêt de symboles », c'est peut-être d'abord cela qu'interroge le roman. Mais à cette question, la réponse vient très vite, dès le chapitre premier, et l'on est loin ici des « paroles confuses » des « Correspondances » de Charles Baudelaire. Les choses le disent d'emblée, elles ne sont pas des signes, elles *sont* : « les choses disent aussi une Parole et un message par elles aussi est transmis [...] : “On est là” » (p. 24) ; « La fontaine dit : “On est, on coule, je fais beau où je coule, on est, on dit quelque chose parce qu'on est” » (p. 25). La sauterelle n'est ici ni la huitième plaie d'Égypte (Exode x), ni le fléau de l'Apocalypse (x, 3) ; elle fait grincer ses pattes, elle saute (p. 99 et p. 159) : elle *est*. Pour les hommes en revanche, tout devient rapidement différent ; c'est peut-être leur malédiction, ils croient que tout fait signe : non plus seulement la guerre ou la maladie, non pas seulement l'orage, mais les abeilles, un nuage, une armoire, les chaises (p. 46, p. 117 et p. 162)... Dès lors, « les choses qui sont là, c'est comme si elles n'étaient pas là » (p. 45) : elles ont cédé leur place aux « choses imaginées » (p. 162).

« *Die Rose ist ohne Warum. / Sie blühet, weil sie blühet.* » Ramuz connaissait-il ces vers mystiques du xvii^e siècle ? C'est bien possible ; ils sont fort

célèbres: «La rose est sans pourquoi. / Elle fleurit parce qu'elle fleurit.» Certes sa passeroise dit: «Et moi, est-ce qu'on fait attention à moi?» (p. 25); ses platanes disent: «Regardez-nous, on est beau» (p. 26)¹. La rose d'Angelus Silesius n'avait pas cette audace: «Elle ne se préoccupe pas d'elle-même, / Ne songe point si on la voit» («*Sie achtet nicht ihrer selbst, / Fragt nicht, ob man sie siehet*»). Mais le poète ne congédiait pas la transcendance, et son message n'était pas forcément le même. Quel est d'ailleurs ici le message de Ramuz? Sur ce point comme sur d'autres, on peine à le dire. Y a-t-il même un message? Ce serait transformer le livre en autre chose que lui-même: un signe. Or, nous avons été mis en garde: le roman a démenti d'emblée le colporteur. Les Signes n'en sont pas: les choses sont sans pourquoi.

Gilles Philippe

¹ Nous suivons dans ce volume les graphies de l'édition originale qui, dans de tels tours, n'accorde pas l'adjectif au pluriel comme le voudrait l'usage.

Note éditoriale

Les Signes parmi nous. Tableau de C.F. Ramuz a d'abord paru en juin 1919 aux *Cahiers vaudois* (Lausanne, 4^e série, n° 2-3).

Une édition révisée par l'auteur, et regroupant notamment les trente-cinq chapitres initiaux en quinze sections plus larges, a paru à Paris, chez Grasset, en octobre 1931 ; le sous-titre de 1919 n'apparaît plus.

En mars 1941, le roman a pris place, entre *Chant de notre Rhône* et *Terre du ciel*, au volume x des *Œuvres complètes* de Ramuz en cours de parution chez l'éditeur lausannois Henry-Louis Mermod. Cette reprise avait donné lieu à une nouvelle campagne de révision du texte par l'auteur.

On lira ici le texte de l'édition originale, simplement corrigé de ses quelques coquilles.