

Littérature romande¹

Les pages qui suivent faisaient la matière de deux conférences, données au Brésil et en Argentine, puis à l'École de français moderne de Lausanne, en été et en automne 1982. C'est dire qu'elles comportent nombre de renseignements élémentaires, nombre de simplifications, et que leur but n'est pas de fournir au lecteur des *Études de Lettres* des faits nouveaux, ni de lui faire découvrir des auteurs ignorés. D'ailleurs, de manière générale, très peu de noms sont évoqués : il ne s'agissait pas d'établir un catalogue, mais de proposer une interprétation de l'entité fuyante qu'on appelle « littérature romande », et de la proposer à des auditeurs ignorant souvent jusqu'à l'existence même de cette entité.

La Suisse ne suffit pas à définir les Suisses. Et les Suisses ont d'autant plus de peine à se comprendre culturellement (c'est-à-dire à décliner leur identité profonde, à s'assigner une place dans l'ensemble du réel, à se repérer dans le flux de l'histoire et de la pensée) que leur pays n'a pas vécu directement les deux guerres mondiales, et qu'il a bénéficié d'une grande prospérité. Ces deux phénomènes, la paix et la prospérité, constituent bien le lot commun des Suisses, mais ils les définissent de manière négative ; ne connaître ni la guerre ni la misère, c'est ressembler au jeune Bouddha lorsque son père s'efforçait de lui dissimuler le spectacle du mal : c'est être privé de réalité, mis à l'écart du monde. Et cette image de la Suisse, trop multiple pour être définie, trop riche et trop sereine pour appartenir au monde, même les étrangers les mieux disposés à l'égard de ce pays contribuèrent à la forger. Thomas Mann situe à Davos, en Suisse, son *Zauberberg*. Nietzsche vient à Sils-Maria, en Engadine, pour vivre l'illumination du Retour Éternel. Dostoïevski fait de son Stavroguine désireux de quitter la vie un citoyen suisse. Dans ces trois cas, la Suisse représente un lieu privilégié, hors de l'histoire et même du temps. On y découvre l'éternité ou la mort, mais on n'y vit pas la vie.

Certes, il s'agit là, dans une certaine mesure, d'une image d'Épinal, d'un mythe commode, qui fleurit surtout à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. D'autres mythes suisses, plus ou moins véhiculés par des non-Suisses, l'ont précédé et l'ont suivi. Par exemple le mythe propagé par Schiller et par Victor Hugo, de la Suisse comme symbole et quintessence de la liberté. Ou, plus près de nous, le mythe d'une Suisse occulte, secrètement maîtresse du monde, ne vivant que de rapines. Cependant, tous ces mythes, si différents soient-ils les uns des autres, contribuent également à

¹ Texte publié dans la revue *Études de Lettres*, n° 4, 1982.

déposséder le Suisse de son identité, ou du moins à rendre très ardue la saisie de son identité. Car ils ont un point commun : la Suisse de Thomas Mann ou de Nietzsche se trouve exclue de l'Histoire. La Suisse de Schiller ou d'Hugo se voit confinée dans la légende (celle de Guillaume Tell). Et la Suisse des banques et des multinationales est réduite à l'anonymat. Pour qui veut se penser *culturellement* à l'intérieur de ce pays, ce sont là trois formes d'inexistence. Il s'agit donc, pour tout Helvète, et singulièrement pour l'écrivain suisse, de conquérir son identité, et même son existence, en secouant l'emprise de mythes qui ne seraient pas si paralysants s'ils n'étaient bâtis sur certaines réalités incontestables, comme la diversité de l'Helvétie, sa prospérité, son activité économique, sa position marginale dans l'Histoire contemporaine.

L'inexistence menace si bien le créateur suisse que, plus sa notoriété grandit, moins l'on garde le souvenir de ses origines. Comment un pays où ne règnent que des forces anonymes pourrait-il susciter des grands noms ? Il n'y a pas de « pensée suisse » ou de « culture suisse » à l'égal de la « pensée française » ou de la « culture allemande ». Donc tout écrivain suisse, dès qu'il se fait connaître hors de ses frontières, est automatiquement absorbé par la France ou l'Allemagne. Quel Français, par exemple, s'avise que Jean-Jacques Rousseau est citoyen de Genève, et Benjamin Constant, originaire de Lausanne ? Que Le Corbusier est né dans le canton de Neuchâtel, tout comme Blaise Cendrars ? Qui se soucie de rappeler que Karl Gustav Jung n'est pas Allemand, ou qu'Alberto Giacometti n'est pas Italien ?

Tant et si bien que, pour un artiste, un écrivain, un penseur, devenir quelqu'un revient à cesser d'être Suisse. Situation d'inconfort et d'incertitude, mais qui, nous le verrons, n'a pas que des inconvénients. Ce qui est sûr, c'est que chaque penseur et chaque artiste suisse, lorsqu'il vient à la conscience, se retrouve en face d'un problème d'identité, et que la solution donnée à ce problème définira pour une grande part le sens de son œuvre.

Peut-être les créateurs de Suisse romande ont-ils vécu d'une manière plus aiguë encore que les Suisses allemands ce problème de l'identité, car, étant linguistiquement minoritaires à l'intérieur même de la Suisse, étant d'autre part considérés par la France d'un œil plus condescendant que les Suisses alémaniques ne le sont par l'Allemagne, ils éprouvent des difficultés particulières à trouver leur définition, ils se sentent particulièrement mal assurés de leur « raison d'être ».

On ne peut parler de littérature suisse romande sans évoquer Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, et le vaste roman qui, le premier sans doute, donne à la petite région dont nous parlons une dignité littéraire. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, – qui se situe principalement au bord du lac Léman, se présente comme un roman

par lettres, et narre l'histoire d'un amour impossible, celui que le jeune bourgeois Saint-Preux voue à Julie d'Étange, belle et vertueuse, mais appartenant à la noblesse, et que son père refuse de donner à un inférieur. Saint-Preux partira pour Paris, puis fera le tour du monde, afin d'oublier. Mais bien sûr il n'oubliera pas. Julie finit par accepter d'épouser celui que son père lui destine, un noble d'une grande largeur de vues, et même d'une inquiétante largeur de vues, puisqu'il prétendra faire partager à Saint-Preux, en tout bien tout honneur, la vie idyllique et champêtre qu'il mène avec son épouse sur les bords du Léman. Saint-Preux accepte l'offre et tente de transmuier son amour en amitié. Il va devenir le précepteur des enfants que Julie a conçus du fait de son époux. Mais la jeune femme meurt noyée, alors que la passion et la vertu n'avaient pas fini de mener, en elle comme en Saint-Preux, leur combat douteux.

La Nouvelle Héloïse est peut-être le premier texte de fiction, dans la littérature européenne, qui manifeste l'ambition de tout embrasser, et de mêler la réflexion, voire la spéculation philosophique, à la matière romanesque. Elle nous propose une image de la société idéale, telle que Saint-Preux l'admire dans la maisonnée de Julie et de son époux. Qu'il s'agisse de l'éducation des enfants ou des rapports avec les domestiques, tout se déroule, en cette belle maison de Clarens, dans une paix, une sérénité, une félicité de rêve. C'est la vie familiale et sociale de *L'Émile* et du *Contrat social*, l'illustration précédant de peu la théorie. Mais il est remarquable que la Suisse, à cet égard, figure un État trop parfait, à la limite de l'irréel. On a le sentiment que si Julie meurt, c'est parce que sa trop grande perfection ne pouvait pas exister. Et la jeune femme entraîne dans sa mort la société sans défaut qui gravitait autour d'elle, c'est-à-dire, en forçant à peine le trait, la Suisse elle-même.

Tout comme la maisonnée de Julie est une république de la vertu, le paysage lacustre est l'univers de la beauté, si sublime qu'elle en devient évanescence. La nature et sa splendeur renvoient sans cesse à Dieu, mais ce Dieu, que Rousseau nomme le Grand Être, apparaît comme un comble d'irréalité. Enfin, il faudrait montrer que les divers personnages de l'œuvre ont un caractère étrangement interchangeable, ambigu, comme s'ils étaient incapables de s'accrocher à une identité déterminée. En résumé, toute la *Nouvelle Héloïse* apparaît comme un immense « qui suis-je ? ». Cette interrogation, cette indécision fondamentales sont sans doute celles de l'individu Jean-Jacques, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'elles sont aussi celles de la Suisse. À cet égard comme à tant d'autres, l'œuvre de Rousseau fut prémonitoire.

Mais il faut en venir à notre siècle, pour évoquer trois figures qui incarnent trois types de réponse au problème spécifique de l'identité, et de l'identité suisse. La réponse par l'enracinement, la réponse par l'internationalisme culturel et la réponse par ce qu'on pourrait appeler

le mondialisme. Ces trois tendances sont illustrées respectivement par Ramuz, Pourtalès et Cendrars.

Charles Ferdinand Ramuz est sans doute le plus célèbre des auteurs suisses que la France n'a pas annexés. C'est que, en dépit d'un très long séjour à Paris, cet écrivain s'est défini par sa région natale : obstinément, il a voulu faire de son pays sa source unique d'inspiration. Il a reconnu tout ce qu'il devait à la culture française, mais, revendiquant farouchement sa différence, il a refusé de se laisser absorber dans cette culture. Cependant, l'identité qu'il proclame alors n'est pas une identité « suisse » : Ramuz n'a jamais considéré que la Suisse soit une réalité culturelle ; à peine une réalité politique. C'est donc sur la Suisse romande, et même sur une fraction de celle-ci, le canton de Vaud et parfois celui du Valais, qu'il va se concentrer pour en extraire une substance qui soit unique, impossible à confondre avec nulle autre. Et comme cette substance n'est pas d'ordre culturel, Ramuz va la chercher dans l'ordre naturel. Il va tenter, comme Cézanne qu'il admirait tant, de donner forme aux courbes du paysage qui l'a vu naître, de trouver l'équivalent verbal de tel lac ou de telle montagne ; de rendre, par la vertu d'une langue très travaillée et très âpre, le sentiment du monde que ces paysages induisent dans les êtres.

Insistons cependant sur un point : Ramuz précise clairement, à plusieurs reprises, qu'il ne s'intéresse pas au « régionalisme », et qu'il ne se complaît nullement dans la célébration narcissique d'un petit arpent de terre. S'il rejoint l'élémentaire et le particulier, c'est pour mieux rejoindre le général et l'universel. Et ses romans, pleins d'amour et de mort, presque toujours dominés par un destin que symbolisent ou qu'incarnent les forces naturelles, se veulent des romans de l'homme universel, non de l'homme vaudois ou valaisan. Significative est à cet égard la rencontre de Ramuz et de Stravinsky, durant la première guerre mondiale, rencontre qui aboutit à la création de *l'Histoire du Soldat* et des *Noces*. Ramuz trouvait en Stravinsky un homme qui, venu d'un horizon tout différent du sien, manifestait comme lui un amour de l'élémentaire et du tellurique, un amour cultivé des forces primitives. Car il ne faut pas s'y tromper. L'œuvre de Ramuz et celle de Stravinsky sont hautement cultivées, ce sont des mises en forme extrêmement concertées, trop peut-être, de cet élémentaire dont elles veulent s'inspirer. Quelle création artistique, d'ailleurs, pourrait aller sans culture, sans élaboration complexe ? Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Ramuz reste comme l'exemple d'une mise en valeur puissante et parfois sophistiquée du génie du lieu. À la question : qu'est-ce que votre identité ? Ramuz répond : c'est l'élémentaire qui est en nous, autour de nous, et dont l'art doit extraire le langage.

Tout autre est la réponse d'un Guy de Pourtalès, patricien neuchâtelois, dont la famille a des racines prussiennes et françaises,

et qui trouve son identité dans ce qu'on pourrait appeler l'univers culturel. Pourtalès n'est pas insensible au génie du lieu, il chante aussi volontiers que Ramuz le lac Léman, mais alors que l'écrivain vaudois voyait dans ce lac le berceau d'une civilisation à la fois unique et muette, un lieu originel et sans comparaison, Pourtalès y fait revivre l'aventure maritime de Tristan et Yseult, il y entend les orages beethovéniens, il le considère comme second par rapport aux œuvres d'art qui le peignent. Et d'abord ce tableau de Conrad Witz, *La Pêche miraculeuse*, qui donnera son titre à son principal roman. Bref, par la culture, et principalement par la culture musicale, apte par excellence à franchir les frontières, Pourtalès relie son pays natal à toute l'Europe. 11 est l'auteur d'un gros ouvrage en plusieurs volets, qui s'intitule *L'Europe Romantique* et qui comporte entre autres des biographies de Chopin, Liszt, Wagner et Berlioz ; biographies passionnées et subtiles, illuminées par l'admiration, par la révérence devant le mystère de l'acte créateur et par la certitude que l'homme, dans ses réalisations les plus hautes, est toujours le frère de tous les hommes.

Quant à *La Pêche miraculeuse*, c'est un vaste roman qui d'une part se place explicitement sous l'invocation de *la Nouvelle Héloïse*, donc fait revivre en terre romande le thème éternel de la passion contrariée, tout en méditant le rapport de la passion à l'acte créateur, en une vision romantique et totalisante ; mais qui d'autre part se déroule avant, pendant et après la première guerre mondiale : le héros du livre, comme Pourtalès lui-même, est un Suisse qui s'engage dans l'armée française pour défendre non point une nation contre une autre, mais ce qu'il appelle une « patrie de l'esprit » tout en souffrant de prendre les armes contre le pays de Schumann et de Wagner. Le livre est d'ailleurs traversé de l'intuition douloureuse qu'avec cette guerre, c'en est fini de l'Europe de la culture, et que, par malheur, les hommes ne sauront plus trouver leur patrie dans l'esprit, et ne s'exalteront plus que pour des chimères géopolitiques. L'œuvre de Pourtalès, avec sa force humaniste, apparaît largement digne des ouvrages sans doute plus célèbres de Jünger, de Remarque ou de Barbusse. Avec son pouvoir de nous faire vivre simultanément des aventures individuelles et l'aventure de l'Europe tout entière, elle évoque d'autre part *Les Thibault* de Roger Martin du Gard.

Il faut aussi noter la parenté de cet univers romanesque avec le domaine germanique : en effet, *La Pêche miraculeuse* est typiquement ce qu'on appelle en allemand un « Bildungsroman », sur le modèle du *Wilhelm Meister* de Goethe. Mais il n'est pas exclu qu'un modèle plus proche l'ait influencé : *Der grüne Heinrich* du Suisse Gottfried Keller, roman d'apprentissage capital dans la littérature allemande. En tout cas, si le style aisé et souple de Pourtalès est parfaitement « français », la conception générale de

son œuvre est plutôt « germanique ». Quoi qu'il en soit, l'identité de Pourtalès se définit d'abord par la culture. À la question « qui suis-je ? » cet auteur répond : « Je suis lorsque j'habite l'esprit. »

La troisième tendance, que j'ai qualifiée, fort imparfaitement, de « mondialisme », est illustrée par Blaise Cendrars. On pourrait aussi bien parler de tendance totalisante, ou dévoratrice. Ramuz s'enracinait dans un coin de terre, Pourtalès s'enracinait dans l'Europe de la culture, Cendrars s'enracine dans tout et rien, se jette d'un continent à l'autre, et décrète sans ambages que la terre est trop petite pour son appétit de vivre, de connaître, d'aimer et de dire. Cendrars ne renie pas ses origines mais elles ne sauraient lui suffire. Pas plus que ne lui suffit, à tous égards, la réalité. À ses aventures vécues, et déjà passablement extraordinaires, il en ajoute mille autres, fictives, et plus réelles que le réel. Il adopte tous les tons, tous les genres, tous les styles, mais se distingue par des images contradictoires et juxtaposées, d'interminables énumérations hugoliennes, des phrases gigantesques, d'apparence primitive et paratactique, mais qui soulèvent la houle parfaitement rythmée d'un splendide océan verbal. Cendrars a tâté du surréalisme, du futurisme, du simultanisme, du dadaïsme, il n'a cessé de créer des mondes aux confins de l'hyperréalisme et du délire. Et l'on ne peut s'empêcher de penser que son origine suisse a facilité, sinon suscité, cette folie de l'ailleurs, du nomadisme, du fantastique. Cendrars lui aussi part en quête de son identité. Il la cherche aux extrémités du monde, dans l'extrémisme du style. Il la cherche en affrontant la mort, comme Pourtalès, durant la guerre de 1914-1918, qui le vit s'engager aussi du côté français. Mais c'était sans doute plus par goût du risque et de l'aventure, par goût de se connaître en face de la mort, que par idéal humaniste ou rêve européen. À la question de son identité, Cendrars a répondu : je veux être tout puisque je ne suis rien. Cette volonté n'allait pas sans quelque chose de frénétique. Mais elle nous a valu des œuvres irremplaçables, comme *Bourlinguer*, *L'Or*, ou *le Lotissement du ciel*.

La région, l'Europe, ou le monde. Jamais la Suisse, comme on le voit. Ce qui ne signifie pas que la Suisse peut ou doit être rayée de la carte, mais seulement qu'elle laisse ses fils en mal d'identité. L'essentiel est que ce mal soit fécond.

Certes, les écrivains que j'ai nommés ne sont pas tous restés muets sur la réalité suisse. Ils ont pu manifester à son égard un réel intérêt, presque toujours critique, d'ailleurs. Ramuz n'a cessé, dans des œuvres comme *Besoin de Grandeur* ou *Questions*, de s'en prendre à la mesquinerie, à l'étroitesse, au conformisme de ses compatriotes. Il n'a cessé de dénoncer le matérialisme de son temps et de son pays. Pourtalès, dans sa *Pêche miraculeuse*, trace le portrait féroce de la bonne société genevoise, puritaine et banquière, moralisante mais bafouant les valeurs spirituelles, patronnant des

sociétés d'entraide aux prisonniers de guerre, mais vendant des armes aux belligérants. Quant à Cendrars, il a peu parlé de la Suisse, mais ses rares propos n'étaient pas tendres.

Cette attention critique à la réalité helvétique sera le fait de plus d'un écrivain suisse contemporain, surtout dans la Suisse allemande. Pourtant, même chez les auteurs de l'après-guerre, c'est-à-dire d'une époque où l'on proclame davantage la nécessité de l'« engagement », la question éthique et métaphysique de l'identité demeure centrale.

Il ne s'agit pas ici de prouver à toute force que toute œuvre écrite sous le ciel de Lausanne, Genève ou Neuchâtel se résume en une réponse, plus ou moins détournée, plus ou moins étroite, au « qui suis-je ? ». L'interrogation dont nous parlons doit être comprise comme un moteur de l'œuvre suisse romande, non comme un résumé de ses contenus. Preuve en soit la diversité des créations contemporaines, que nous allons évoquer maintenant.

Yves Velan s'est d'abord fait connaître, en France et en Suisse, par un roman intitulé *Je* (1959). Dans cette œuvre, un jeune pasteur suisse romand, ignorant de la vie, torturé par sa conscience, découvre peu à peu la dure réalité sociale qui l'entoure, et dont l'Église instituée se fait la complice passive. L'auteur, tout en décrivant les rapports sociaux tels que peut les percevoir un chrétien, les interprète lui-même avec les instruments d'une pensée marxiste, ou proche du marxisme. En ce sens, *Je* est une œuvre « engagée », tout comme le sont maints romans de la littérature suisse allemande contemporaine. Mais il serait tout à fait inexact de voir en Velan l'auteur militant qui se contente d'appliquer la grille marxiste à la réalité suisse.

La question de l'individu, la question du « moi » et de sa consistance, la question de tout ce qui justement déborde les schémas explicatifs, l'occupe et l'obsède. Je pose et repose, d'une manière tourmentée jusqu'au délire, la question de l'identité, et quête l'impossible enracinement dans une réalité sociale, ou tout simplement dans la communauté humaine. Le pasteur de Velan se sent partout de trop, comme le Roquentin de *La Nausée*. Mais il se sent de trop parce qu'il n'existe pas, dans un monde qui existe. Le titre du livre parle par antiphrase. D'ailleurs l'autre œuvre majeure de Velan, *La Statue de Condillac* retouchée, confirmera cette évidence. L'un des soucis du narrateur, c'est d'atteindre au réel, à travers ou malgré les grilles explicatives que fournit le savoir marxiste, même si ce savoir est d'une certaine manière considéré comme indépassable, indispensable. L'homme, c'est l'être qui déborde le savoir qu'il a de lui-même, c'est l'être qui doute, qui s'échappe, et qui ne parvient pas à réduire sa propre réalité.

La question « qui suis-je ? », on l'entend résonner d'une manière tout autre, sourde, mystérieuse, envoûtante, dans l'œuvre de la

romancière Catherine Colomb. Cette œuvre comporte essentiellement trois romans (*Châteaux en enfance*, *Les Esprits de la terre*, *Le Temps des anges*). Ses audaces formelles pourraient nous faire évoquer, mécaniquement, Joyce, V. Woolf, Faulkner ou le Nouveau Roman français. Mais en réalité, ces livres ne ressemblent à rien. S'il faut présenter en deux mots leur « sujet », l'on dira qu'ils racontent le destin plus ou moins sordide et la décadence de grandes familles vigneronnes établies sur la Côte. Mais l'essentiel n'est vraiment pas là. L'essentiel réside dans les pouvoirs d'une écriture qui nous rend présente, avec une intensité poignante et précise, une réalité morte. L'auteur fait surgir devant nous, par l'évocation de mille détails infimes, mais d'une exactitude suraiguë, les êtres et les choses tels qu'ils furent et tels que nous les perdons. Cependant, ces détails infimes, arrachés à la temporalité linéaire, à l'espace banal, dans lesquels ils sont apparus, ne flottent pas dans le néant, mais sont au contraire saisis dans la conscience la plus vaste, celle d'un temps et d'un espace universels. Chez Proust déjà, l'infinitésimal contenait l'immense. Mais l'immense était alors déployé, détaillé à son tour par l'écriture du romancier. Chez Catherine Colomb, par une vertu qui défie l'analyse, la fulgurance du détail suffit par elle seule à illuminer l'universel. Il faut dire aussi que c'est une fulgurance constante, et qui devient luminescence, comme ces ciels d'orage que des éclairs sans cesse répétés ne laissent plus retomber dans la nuit.

Si l'on veut poursuivre la comparaison de cette œuvre avec celle de Proust, on dira que la Recherche, comme son titre l'indique, est obsédée par le temps perdu. Mais les créations de Catherine Colomb nous apparaissent stupéfiées et vivifiées tout à la fois par la présence absolue d'un temps dominateur. L'écriture se débat contre un excès de mémoire. Elle cherche à conjurer le cauchemar d'une mémoire totale, d'une conscience tentaculaire. Ou plutôt, elle vit ce cauchemar, elle cède à ses instances, mais avec l'espoir de s'éveiller dans un réel transfiguré, épuré par cette épreuve des flammes.

Les romans de C. Colomb, comme toute création vraiment originale, ont quelque chose de monstrueux. Le temps et l'espace s'y dilatent et s'y contractent brutalement, si bien que les personnages y apparaissent déformés, grimaçants, comme dans un miroir à la surface abîmée. Qui sont-ils, ces êtres dont on résume soixante années de vie en une phrase moqueuse, bizarre ou oblique, et dont on décrit avec une précision féroce le geste le plus insignifiant ? Dans quel univers vivent-ils, quel est leur rapport au réel ? Et l'écrivain elle-même, finit-elle par se sauver de cette mémoire insupportable ? Les eaux troublées dans lesquelles se reflètent ses personnages et ses lecteurs finissent-elles par se calmer ? Nous connaissons-nous enfin dans notre réalité ? Ou bien le réel est-il banal et nul quand il n'est pas infernal ? La mort seule, peut-être, anéantira cette question.

C'est un poète de Suisse romande, Gustave Roud, qui a préfacé

la réédition des œuvres de Catherine Colomb. Et c'est de poésie que je voudrais maintenant parler. Cette préface ne me fournit pas seulement une transition commode, elle signale une parenté profonde entre l'univers romanesque dont je viens d'esquisser les traits fuyants, et l'univers de la poésie. Parenté placée sous le signe du « qui suis-je ? », mais d'un « qui suis-je ? » devenu question ultime, question quant à l'être, question métaphysique.

Gustave Roud, en qui les poètes de ce pays reconnaissent souvent leur initiateur, semblerait, au premier abord, n'avoir rien fait d'autre que de décrire, dans des proses lyriques extrêmement travaillées, la nature qui l'entourait. Toute son œuvre, dirait-on, se résume à des Bucoliques hypersensibles et douloureuses. Mais en réalité, ce qui le retient, ce n'est pas le monde en soi (pour autant que cette expression signifie quelque chose), ce n'est même pas le monde comme prétexte à des effusions intimes ; c'est, pour citer ses propres paroles, « ce que le monde veut dire », au sens le plus fort de ces deux verbes : l'intuition fondamentale de Roud, c'est que la nature, telle qu'elle nous apparaît, n'est que le lieu de passage d'une réalité qui la dépasse. Elle n'est qu'un ensemble de signes que nous devons déchiffrer si nous voulons saisir, ou simplement effleurer le sens notre existence. C'est ainsi que les traces de pas d'un oiseau sur la neige sont « le sceau d'un autre monde ». Mais précisons tout de suite que cet « ailleurs » sans cesse invoqué par le poète ne se confond pas avec l'au-delà d'une quelconque religion. Il est la réalité absolue de ce monde même.

On observera que cette poésie quêtant au sein de la nature une absolue réalité qui donne son sens à la vie n'a rien de très original, puisqu'on la trouve déjà chez Hölderlin ou Novalis, et chez les Romantiques en général. Gustave Roud, d'ailleurs, était un fervent des Romantiques allemands, et c'est à lui que le monde francophone doit notamment la traduction d'un certain nombre de grands poèmes hölderliniens. Mais la poésie de Roud appartient à notre siècle, elle ne se réduit pas à une répétition du romantisme. Elle est de notre siècle en ce sens que la réalité qu'elle pressent à l'horizon du monde, au cœur même du monde, est beaucoup moins assurée que pour les romantiques ; beaucoup moins affirmée, et, partant, plus douloureuse. Le langage poétique est suscité par ce réel que précisément il ne peut ni ne pourra jamais nommer.

Cependant, c'est à nous, qui sommes dans la position du critique, de chercher à mieux comprendre en quoi consiste, si l'on peut dire, cet innommable, et pourquoi notre siècle renonce ou se refuse à le nommer.

Dans ce but, nous allons évoquer un autre poète suisse romand qui s'est posé la question de la manière la plus précise et la plus constante. Philippe Jaccottet a publié divers essais (notamment sur Gustave Roud), de nombreux poèmes, des proses méditatives ou

réflexives. Sa poésie, elle aussi, se présente au premier abord comme la simple tentative de restituer des paysages. Cependant, ce qui frappe, c'est son extrême dépouillement. Même pour le regard le plus superficiel, il apparaît que la nature, chez Jaccottet, n'est en rien le prétexte à l'effusion sentimentale. Le grand souci du poète, c'est de ne jamais faire dire aux choses ce qu'elles ne disent pas ; c'est d'écouter, autant que possible, leur voix propre. Pourquoi ? Parce que les choses, et d'abord la nature, contiennent en quelque sorte leur vérité. Elles abritent et recèlent ce que Jaccottet nomme parfois le « centre » du réel. Pour atteindre ou du moins suggérer ce centre, le dépouillement poétique doit confiner à l'ascèse. Jaccottet souhaite une poésie « presque sans adjectifs » ; il se refuse à la métaphore, laquelle est pourtant l'un des instruments favoris des poètes. Pourquoi refuser la métaphore ? L'auteur s'en explique dans les essais qui marquent les stations réflexives de son œuvre poétique : la métaphore, c'est le risque de quitter la proie pour l'ombre, c'est-à-dire de déposséder le réel de sa substance. Toute métaphore risque littéralement de transporter la chose dans ce qui n'est plus elle, en particulier dans l'illusion d'un autre monde, d'un monde supérieur. À ce titre, elle est trompeuse. D'ailleurs, si l'on croit vraiment en un « invisible », que le monde visible nous ferait pressentir, cet invisible, strictement parlant, échappe à toute vision, donc à toute image. On ne peut le dire avec les mots du visible.

Donc, à nouveau, l'enjeu est clair : la poésie n'a pour sens ni de susciter ou d'exploiter nos émotions, ni de décrire le monde en un langage agréable. Elle a pour sens et pour enjeu cette innommable réalité que, par commodité, ou par impuissance, on nomme encore parfois, comme le faisaient les Romantiques, Réel absolu, Infini, ou Divin.

Cependant, si l'objet de la quête poétique n'est décidément pas l'infini, ni l'absolu, ni le divin, qu'est-ce ? Car enfin, la nature et sa beauté, pour toute la poésie, la religion, la philosophie occidentales, a toujours indiqué l'existence d'une Beauté plus haute, Intelligible et transcendante. Si l'on se refuse à cette transcendance, si la beauté n'est plus signe de rien, peut-elle encore être signe ? N'y a-t-il pas là comme une inconséquence ? Ne sommes-nous pas devant un romantisme honteux, devant une religion qui ne veut pas s'avouer ?

La question, comme on s'en doute, ne concerne pas seulement la poésie romande. Dans un univers sans Dieu, la poésie moderne tout entière doit faire un sort à des intuitions qui, en d'autres temps, l'auraient conduite à Dieu. Dououreux paradoxe : sans relâche le poète évoque par les mots ce que les mots, de son propre aveu, ne peuvent saisir ; ce qui, d'une certaine manière, n'existe pas. Il ne cesse de dire que l'essentiel, pour l'homme, commence à l'indicible, et finit avec lui.

Voilà peut-être un problème trop général pour qu'on le traite ici.

Mais si ce problème, ou plutôt ce mystère, hante toute littérature, il fait de la littérature romande une de ses demeures privilégiées. Et c'est en le vivant avec une particulière authenticité que notre pays se rattache le plus fortement à la pensée européenne, à ses interrogations les plus radicales.

Ce n'est pas un hasard si l'œuvre philosophique de Martin Heidegger invoque Hölderlin et les Présocratiques, lesquels constituent pour un Jaccottet des références de poids. C'est qu'il s'agit, dans les deux cas, de rejoindre non pas tant le monde grec qu'un monde originel, une évidence première, une simple présence de l'être. Les Présocratiques n'ont rien fait d'autre que de descendre à l'élémentaire, afin d'extraire le principe de toute existence, la réalité première de toute chose. Ils ont d'abord nommé les quatre éléments, l'eau, la terre, l'air, le feu. Puis, régressant encore, ils ont pressenti que le mystère dernier de l'être était l'être même. On ne peut pas dire ce que l'être est : ni air, ni eau, ni feu, ni terre, ni rien de nommable, puisqu'il précède et rend possible toute chose, tout élément, toute réalité. On peut seulement dire que *l'être est*.

Or, que fait la poésie moderne ? Un Jaccottet, plus que tout autre, vise à nous restituer une nature de plus en plus épurée, limitée à ses éléments les plus simples, la terre, l'espace, l'air, la lumière. Bref, aux éléments qui pour les Présocratiques figuraient une première approximation de l'être. Jaccottet ne prétend jamais définir la nature, il ne nous dit pas ce qu'elle est, mais nous répète qu'elle est. Il la laisse être dans son poème. Son désir est de « parler avec la voix du jour ».

De son côté, la pensée de Heidegger tente de mettre entre parenthèses la philosophie et la métaphysique occidentales, de Platon à nos jours. Justement parce que, dès Platon, cette pensée, reniant ses origines, ne s'est plus contentée de dire que l'être est, mais a prétendu dire ce que l'être était : la Vérité, l'Idée, l'Infini, Dieu, l'Esprit, enfin l'Histoire. Toute la tradition occidentale a cru pouvoir considérer l'être, le prendre pour objet, le définir comme un objet, alors que c'est lui qui nous permet de penser et qui précède toute définition. Notre tâche consiste à nous laisser définir par lui, à nous ouvrir à sa présence afin de retrouver le sens de notre humanité.

Le philosophe et le poète usent du même vocabulaire. Jaccottet nous dit que la poésie est la « gardienne de l'être ». Heidegger, que l'homme est le « berger de l'être ». Jaccottet, à la suite de Roud, parle de « s'ouvrir » à la présence de l'être. Et l'« ouvert » est une catégorie fondamentale (si l'on peut encore parler de catégorie) de la pensée heideggerienne. Philosophie et poésie nous répètent que nous n'avons pas à parler du monde, mais à écouter le monde. (On trouve chez Jacques Derrida toute une critique de la métaphore en philosophie, qui n'est pas sans rapport avec le refus, par Jaccottet, de la métaphore en poésie. Faire une métaphore, c'est promulguer

un sens figuré qui suppose acquis le sens « propre » du monde.)

Nul ne s'avise de nier la différence entre philosophie et poésie, différence qu'Heidegger lui-même indique et souligne. Reste que la pensée de Parménide s'est exprimée dans un poème ; ce qui peut signifier que philosophie et poésie convergent vers l'originel et communient en lui. Ce qu'elles recherchent, dans le langage ou grâce au langage, c'est ce qu'Heidegger osait encore nommer l'être, et que Derrida, rejoignant décidément les poètes, salue comme l'innommable.

Nous nous demandons si la poésie, et particulièrement la poésie de Suisse romande, obsédée par l'indicible qui semble parler dans les choses, n'était pas un romantisme avorté, une religion honteuse, une métaphysique bégayante. Mais il apparaît au contraire, dans la perspective que nous avons adoptée, que ce sont les romantismes, les religions et les métaphysiques occidentales qui sont une poésie immodeste.

Il s'agit ici, n'en doutons pas, d'un enjeu capital : garder ou ne pas garder l'humilité devant notre être, notre condition humaine.

En quoi cet enjeu concerne-t-il le problème dont nous étions partis, celui de l'identité suisse romande ? Le lien paraît évident : chez tout individu sensible, l'incertitude quant à son identité, le doute quant à sa légitimité, suscitent un certain pouvoir d'interrogation. Qui n'est pas sûr d'exister questionne l'existence. Qui n'a pas la médiation toute prête et la béquille toute faite d'une patrie, d'une culture, d'une histoire à tout instant disponibles, aptes à l'équilibrer avant toute conscience, est contraint d'aller plus loin, et de se fonder, autant que faire se peut, dans l'insaisissable et l'indicible.

Tous les écrivains de ce pays, penseurs, romanciers, poètes, ne cessent d'entretenir avec le monde ce que Jean Starobinski nomme, à propos de Jaccottet, une « relation interrogative ». La difficulté d'être fait accéder à l'intuition que l'être est difficile.