

QUATRIÈME PARTIE

**La Suisse Romande
des années 30:
formes et détours d'un
discours esthétique**

CHAPITRE I

Gustave Roud: une métaphysique de la voix

La critique derridienne du logocentrisme s'inscrit dans le courant contemporain de mise en question de l'ethnocentrisme du monde occidental, de sa métaphysique et de son savoir technique. Le logocentrisme est d'abord une «métaphysique de l'écriture phonétique»¹, écriture comprise comme secondaire par rapport à la *phonè*, à la voix qui elle se trouve dans une relation immédiate avec l'âme et ses affections, ainsi qu'avec les choses. Cette secondarité est signe de dérivation et de déchéance. C'est la voix qui est la plus proche de l'âme, de la vérité et de Dieu: cette immédiateté et cette proximité donnent un privilège à la présence, qui devient dès lors la détermination essentielle de l'être.

Derrida fait la critique, à la suite de la philosophie nietzschéenne, de ce privilège accordé à la présence et au signifié intelligible au détriment du signifiant sensible: il y voit une référence au «logos absolu» d'une «subjectivité créatrice infinie»². Or pour Derrida «il n'est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage»³. Il n'est donc pas non plus de «présent signifié»⁴ auquel se référer comme à une vérité première.

Cette compréhension moderne du langage se fonde sur une négation de l'existence du sens propre, non entaché de secondarité, et sur l'interprétation des découvertes freudiennes concernant la nature de l'«écriture psychique»⁵:

Le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont *toujours déjà* des transcriptions. Des estampes originaires. Tout commence par la reproduction. Toujours déjà, c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement.⁶

1. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, «Critique», 1967, p. 11.

2. *Ibidem*, p. 25.

3. *Ibidem*, p. 16.

4. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1967, p. 314.

5. *Ibidem*, p. 310.

6. *Ibidem*, p. 314.

Par ses hypothèses sur le travail de la mémoire, par sa «topographie des traces»⁷, Freud semble confirmer sur le plan du psychisme ce que certains théoriciens, à la suite des romantiques, ont découvert et développé à propos du caractère auto-référentiel du langage et de la littérature:

Que le présent en général ne soit pas originaire mais reconstitué, qu'il ne soit pas la forme absolue, pleinement vivante et constituante de l'expérience, qu'il n'y ait pas de pureté du présent vivant, tel est le thème, formidable pour l'histoire de la métaphysique, que Freud nous appelle à penser à travers une conceptualité inégale à la chose même.⁸

Cette critique conjuguée du «logos absolu» garanti par Dieu et de la vérité révélée par la voix trouve ses sources historiques chez les romantiques allemands, puis dans la mise en question nietzschéenne de la métaphysique occidentale, enfin, au XX^e siècle, chez Heidegger et chez Freud.

Replacée dans une histoire et dans ses origines par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy⁹, dénoncée par Tzvetan Todorov comme une fuite devant les jugements de valeur et de vérité¹⁰, proposée par Etienne Barilier comme une clé de lecture de la poésie romande, cette critique est devenue en France une pensée et un mode d'interprétation après la deuxième guerre, alors que ses premières manifestations littéraires remontent à la fin du XIX^e siècle, à Mallarmé et à Rimbaud en particulier.

*

Comme le suggère Barilier, Roud n'a sans doute pas été tout à fait étranger à cette pensée, bien qu'elle fût informulée au niveau théorique à son époque: son intérêt, même passager, pour Hölderlin, pour Trakl, pour Mallarmé, son article sur Rimbaud¹¹ le prouvent. Pourtant la critique derridienne du phonocentrisme trouverait, à s'exercer sur l'œuvre de Roud, une matière abondante et significative de sa cohérence. Elle pourrait aussi s'appliquer efficacement à la littérature romande des années 30.

Notre interrogation sur cette époque s'orientera dès lors selon les exigences d'une question qui aura fonction de provocation: les lettres romandes des années 30 seraient-elles un bastion du phonocentrisme?

La présence à soi

Le critère central qui fait du logocentrisme un phonocentrisme est celui de la voix, comprise dans sa proximité à l'être. Par la voix, par le son qu'il produit, le sujet s'entend parler, «s'affecte lui-même et se rapporte à soi dans l'élément de l'idéalité»¹². Immédiate, proche de l'âme, la voix «produit un signifiant qui semble ne pas tomber dans le monde, hors de l'idéalité

7. *Ibidem*, p. 305.

8. *Ibidem*, p. 314.

9. Dans *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978.

10. Dans *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, «Poétique», 1984.

11. «Vues sur Rimbaud», *Aujourd'hui*, n° 96, 1^{er} octobre 1931, pp. 1 à 7.

12. *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 23.

du signifié, mais rester abrité, [...], dans l'intériorité pure de l'auto-affection»¹³.

Roud définit «un lieu de présence» (II,243) par le privilège qu'y ont les êtres de se retrouver eux-mêmes par le pouvoir de leur voix, sur le mode de l'auto-affection:

Le vent lui-même, partout ailleurs plainte nulle errant sans but d'un bord à l'autre de l'horizon, redécouvre sa voix perdue et chante à chaque feuille. Oui, tout ici rejoint son chant, mais un chant d'une transparence mystérieuse et qui, simple écho presque toujours, n'en livre pas moins le dessin musical d'une présence. (II,241-242)

Derrida nomme cette transparence de la voix la «réduction vécue de l'opacité du signifiant»¹⁴: c'est elle aussi qui offre la présence.

La voix est liée au souffle et par elle l'homme est lié à Dieu: elle est «présence pleine et véracée de la parole divine à notre sentiment intérieur»¹⁵. La respiration, le souffle s'éprouvent aussi chez Roud sur le mode de l'auto-affection: leur action se lit sur «la face de qui va surprendre au profond de lui-même sa seule vie: ce cœur qui bat et le coup sourd du sang à ses tempes» (III,91). Le souffle, le rythme, le pas constituent, comme la voix, des expériences où le sujet se trouve avec lui-même dans un rapport qui n'est autre que celui de «la structure 'touchant-touché'»¹⁶:

Oui, prendre son pas: la seule manière de ressentir l'accord foncier qui lie un homme au lieu de son séjour terrestre et permet à chacun d'être soi. Seule manière aussi de participer soi-même à cet accord par l'inattendu d'une grâce singulière. (II,263)

L'importance remarquable de ces expériences dans les *Ecrits* nous induit à penser que Roud rêve son rapport au monde sur le modèle de la plus intime réciprocité. De nombreux textes disent cette fascination pour l'échange, les correspondances immédiates, l'accord entre le poète et le monde:

Mais maintenant je pense un arbre dans le temps même où je le vois surgir au-dessus des prairies; il comble en moi comme une attente immense, — mais cette attente, c'est lui qui me la révèle à l'instant qu'elle meurt d'être comblée. (I,195)

Mon élan vers l'épi dont le grain éclate en lait sucré sous la dent, vers l'homme aux cheveux brûlés, à l'épaule huilée de soleil vient de si profond qu'il me semble que c'est *lui* qui crée le moissonneur et la moisson. (III,109)

C'est le cœur ou l'âme qui sont capables de percevoir ces échanges; l'esprit, lui, peut se suffire d'une réflexivité de miroir qui n'a pas, comme la voix, le pouvoir de faire surgir la présence dans l'auto-affection:

Cœur privé d'échanges, cœur presque à l'agonie... L'esprit-diamant peut se regarder vivre aux feux morts de ses facettes, le cœur n'est plus qu'une attente indéfinie (II,144).

13. *Ibidem*, p. 236.

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*, p. 29.

16. *Ibidem*, p. 237.

L'esprit réflexif ne produit que la solitude, la mort; l'absence d'échanges qui caractérise l'hiver, la nuit, les états de détresse, donne à l'esprit ses pouvoirs maléfiques:

Chaque vitre m'aveugle et m'assène un double sans merci. Perdu dans le puits des miroirs; emmuré tout vivant avec moi-même. Seul. Innombrable. Seul. (III,36)

La réflexivité de l'esprit s'oppose à l'auto-affection du cœur comme la mort à la vie, la solitude à la rencontre. L'œuvre de Roud met en scène avec une exemplarité remarquable les couples de valeurs contradictoires par lesquels Derrida définit le phonocentrisme: la vie, règne du cœur, et les formes, règne de l'esprit; l'écriture de la nature et l'écriture faite de signes conventionnels; la présence et l'absence; le centre et la dispersion; le composé et le fragmentaire.

L'écriture ou la dispersion maudite

La présence commande une préférence primordiale pour le dedans, pour l'intériorité. Elle apparaît chez Roud comme une valeur fondatrice qui en rassemble d'autres: le souffle, le cœur, l'essence, la pureté sont positifs par leur intériorité même, et s'opposent par là à la forme qui est extérieure: dans le moulin, lieu par excellence de la décantation des choses, «la forme se brise pour laisser renaître l'essence» (I,187).

L'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau fonde sur ce privilège du dedans une opposition entre «l'écriture au sens métaphorique, l'écriture naturelle, divine et vivante» et «l'écriture *représentative*, déchue, seconde, instituée», «lettre morte»¹⁷. La première est bonne, proche de l'âme et de la voix, la seconde est mauvaise car extérieure à la conscience, médiatrice et de ce fait «maléfique»¹⁸: «L'écriture est la dissimulation de la présence naturelle et première et immédiate du sens à l'âme dans le logos.»¹⁹

On a vu combien l'œuvre de Roud reproduit avec force cet antagonisme entre signes vivants et signes figés, et place du côté de la mort l'écriture fondée sur une convention. Toute tentative de comprendre la nature par une lecture — qui est de nature dissociative — s'avère stérile:

Voyez cet homme, dit la rivière, qui ne sait pas quitter son orgueil d'homme en venant à nous, et qui veut comprendre avant que de sentir! Qu'il se fasse rivière, et il n'essaiera plus en vain d'épeler mon langage. (II,162)

Vos cris, vos chants... Qui se crispe et s'essouffle à les déchiffrer à peine jaillis s'obstine en vain (III,67).

La positivité se trouve chez Roud du côté de la plus grande intériorité: le silence vaut mieux que la parole, les «voix pures» que les «choses nommées» (II,55), la voix de la nature ou celle des morts sont plus profondes que le chant inventé par les hommes, une «voix unique» est plus précieuse que des «millions d'appels» (III,68), le cri d'un oiseau qui «bat le temps même de l'hiver» jaillit «plus haut que toute poésie» (II,109-110). Si la voix fait défaut, l'image sera préférable aux mots:

17. *Ibidem*, p. 29.

18. *Ibidem*, p. 51.

19. *Ibidem*, p. 55.

Il faudrait glisser ici ton image, Perrette; mieux que mes phrases maladroites, et d'un seul coup, elle traduirait ce que je trouve auprès de toi (I,189).

Les signes, les mots isolés, contrairement à la voix «juste» (II,264), sont «incohérents» (I,133); les phrases sont «précipitées» (II,264), vides de sens.

L'écriture, qui se lit, s'épèle, se déchiffre, se décompose en mots, évoque toujours la solitude ou l'angoisse d'une réalité fragmentée. Aussi la poésie, pour échapper à cette malédiction, doit-elle être intégrée dans un système de métaphores du centre et de la présence qui la garantisse du danger de dispersion. Les images spatiales ou musicales permettent d'envisager la poésie dans l'ordre du composé et du continu: «la secrète parenté du paysage et du poème» (II,209), les «présences essentielles» (II,98), la figuration du chant comme une montée vers la lumière, la poésie révélée «dans la pleine richesse et la déchirante *réalité* de sa musique» (II,194).

Par ces métaphores, l'écriture poétique semble appartenir à l'ordre du dedans et échapper à «l'absence de hiérarchie propre au désarroi» (III,126).

Le goût roudien des «grands espaces composés» (II,191) ou de l'«immuable contrepoint simultané» (II,190) nous renvoie à ce que dit Derrida de Claudel, pour qui la «vérité, c'est la *simultanéité* absolue. Comme Dieu, Claudel, créateur et compositeur, a 'le goût des choses qui existent ensemble'»²⁰, lié à une «fascination par l'image spatiale»²¹.

Ce détour par l'espace, le paysage, la coexistence immobile des choses, permet à Roud de soustraire la poésie à la culpabilité que l'écriture, dans sa nudité de convention, produit inéluctablement. Mais ce secours n'est pas infaillible: l'activité coupable de l'écrivain est toujours marquée — comme chez Rousseau qui choisit d'écrire et de se cacher — des signes de la solitude et de l'absence. L'écriture supplée la présence manquante, elle est un élément extérieur, étranger, médiateur, en cela maléfique.

Roud tente de nier cette extériorité par le rêve du mimétisme, de la proximité de l'acte d'écrire à l'expérience qui nourrit la poésie, mais il n'échappe pas aux affres de la «longue nuit» sous la «lampe horrible», devant le «feuillet pâle» (I,19). Le mimétisme, néanmoins, tend à la présence; au contraire, l'écriture mallarméenne, dans sa nudité et son absolu, figure une absence: celle des «mots surgis un à un du néant, par lui cernés de toutes parts, prêts à s'y redissoudre» (II,209). Isolé, le signifiant est guetté par le non-sens, par l'«*inhumain*» (II,213), comme Derrida le démontre à propos de Rousseau:

Dès qu'un signifiant n'est plus imitatif, la menace de perversion devient sans doute aiguë. Mais déjà dans l'imitation, le décalage entre la chose même et son double, voire entre le sens et son image, assure un logement au mensonge, à la falsification et au vice.²²

Roud est très sensible à cette proximité de l'écriture et du mensonge: le Reflet, dans son dialogue avec l'Homme — qui est le poète —, s'insurge contre le mirage poétique d'une ville imaginée: «Je ne vois rien», «Cette phrase a déjà servi», «Et tu essaies de croire à cette ville inventée, tu me jettes des mots sans vertu, d'une profonde voix fausse» (I,143-145). Comme

20. *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 40.

21. *Ibidem*, p. 42.

22. *De la grammatologie*, op. cit., p. 291.

le suggère Derrida, l'image déjà est perverse par le fait qu'elle supplée une réalité absente: sa représentation verbale sera d'autant plus fautive et mensongère.

Entre la honte des «possessions illusoires» (III,88) que provoque l'écriture et la conviction que le chant poétique est une réponse nécessaire à la «plénitude émouvante» (I,246) du monde, Roud se fraie une voie difficile, sans certitudes définitives, dans un mouvement d'oscillation où la présence, condition de l'échange poétique, est tantôt donnée, tantôt reprise.

Le mystère religieux de la présence

Dans la métaphysique de la présence, le centre ou l'origine sont toujours perdus: ainsi chez Roud la rose de la mémoire, faite des pétales de toutes les vies humaines et de toutes les heures vécues, ne s'ouvre jamais tout à fait et ne dévoile pas le «centre nul de la naissance du temps» (II,175). Cette privation, ce don et ce retrait se répètent selon un rythme imprévisible. Le monde et les êtres tantôt se montrent et s'ouvrent, tantôt se cachent et se ferment; ainsi le «grand cerisier sauvage [...] d'un tel absolu de présence que nous n'osions plus avancer sous la retombée des rameaux. Un seul pas encore, et c'était rompre le cercle magique de son éternité» (II,283).

Le mystère et la fragilité de la présence sont tels qu'on peut être saisi devant elle d'un «frisson foncier» (II,244) à l'instant même où elle va nous rejeter «dans le vertige d'un éloignement infini» (II,244), à «une distance d'astre» (II,246).

«Frisson», «vertige», «saisissement», «miracle»: l'attitude du poète devant la présence est religieuse ou mystique. La présence en outre a toutes les qualités du divin: «vision de l'éternel» (II,283), «Vérité» (II,285), lumière. La cohérence métaphorique dans laquelle se trouve prise la notion de présence désigne les limites de l'interprétation que proposait Étienne Barilier: sans nommer la divinité, l'œuvre de Roud la signifie par l'évocation constante d'une quête dont la structure et la rhétorique miment le discours religieux.

«La Vérité ne pourra jamais nous atteindre» (II,285): ce refus de nommer la présence suffit-il à la réduire, comme le suggérait Barilier, à l'être heideggerien? L'œuvre de Roud, sans doute, évite de «parler du monde» pour mieux l'écouter²³; mais elle l'interroge dans un langage figuré qui l'associe étroitement aux déterminations de la métaphysique. Il y a une évidente difficulté à tenter de concilier deux attitudes contradictoires, l'une métaphysique, l'autre purement interrogative. Cette difficulté est incontournable: l'ambiguïté demeure centrale à l'œuvre de Roud.

Le texte de 'L'Enclave', dans *Le Repos du cavalier*, fait apparaître cette ouverture de l'œuvre roudienne qui semble poser les concepts même de la métaphysique — voix, présence, mystère — alors même qu'elle en dénonce la fragilité et propose une autre voie à la quête poétique. L'enclave, ce «lieu de présence», offre au promeneur de «ressentir dans leur plénitude» «quelques présences essentielles» (II, 243-244). Mais cette promesse tenue le conduit à une tout autre expérience:

23. Étienne Barilier, «Littérature romande», *Études de Lettres*, op. cit., p. 13.

une sorte de frisson foncier le saisit devant une autre présence, celle de la fleur, de la bête, de l'humain — puis l'abîme d'un seul coup bée entre lui-même et ce qu'il allait toucher, le rejetant brusquement à sa solitude dans le vertige d'un éloignement infini.

— Eloignement infini du monde des fleurs! s'écriait déjà Novalis avec angoisse. (II, 244)

Cette «présence-absence» (II, 245) n'a plus rien à voir avec la plénitude du lieu clos; elle est une angoisse, un vertige qui font éprouver la présence d'un être, paradoxalement, dans le plus grand éloignement:

Voici qu'éclate le terrible saisissement de la présence: ce garçon penché sans rien dire sur ses branches mortes, les mains empoissées de résine, redevient ce qu'il est, un homme seul affreusement ramassé sur son propre mystère, l'homme seul séparé soudain par une distance d'astre de cet autre homme à trois pas de lui. (II, 246)

Cette solitude conduit le poète à une interrogation infinie qui n'a plus de commune mesure avec l'expérience métaphysique de la présence pleine.

La position du sujet

Si Roud n'a pas franchi le pas qui l'eût conduit à une poésie se bornant à dire l'être, c'est qu'il n'a jamais admis que le langage poétique puisse parler sans qu'un sujet, porteur de la voix, se distingue de l'objet pour le désigner. Le poète oscille toujours douloureusement entre le désir d'adhérer, de ressembler, de se confondre au monde pour le comprendre et la nécessité d'être distinct, distant, séparé du monde par la conscience pour le dire. Roud ne laisse nulle place à la parole qui pourrait surgir des états d'abandon: la voix doit être guidée par la conscience.

Mais par ailleurs Roud est sensible aux voix du monde. Adoptant parfois l'attitude moderne décrite par Barilier, il se met à l'écoute de l'être:

Qu'est-ce que ce monde veut dire? Et s'il n'a pas de réponse à nous donner, pourquoi feint-il sans trêve un discours? (II,159-160)

Mais cette interrogation peut-elle être rapprochée des propositions heideggeriennes: «la poésie est fondation de l'être par la parole», «la tâche du langage est de révéler l'étant comme tel dans l'œuvre et de le garantir»²⁴? Cette tâche est d'autant mieux assumée que le sujet parlant prétend moins à traiter le monde en objet, à se situer comme le détenteur et le maître de la parole. Dans «La scène de l'écriture» Derrida affirme de même:

Le «sujet» de l'écriture n'existe pas si l'on entend par là quelque solitude souveraine de l'écrivain. Le sujet de l'écriture est un système de rapports entre les couches: du bloc magique, du psychique, de la société, du monde. A l'intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable.²⁵

24. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 52 et 46-47. L'édition originale date de 1951.

25. *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 335.

Aussi ouvert que soit Roud au discours de l'être, à sa manière de se révéler, d'apparaître ou de se dérober, sa poésie ne se conçoit pas sans la présence centrale d'un sujet, qui ne parle pas du monde, mais qui fait de sa propre voix le lieu privilégié et unique où les voix du monde sont transmues en l'unité d'un sens. La présence d'un sujet humain — poète ou paysan — est chez Roud indispensable au surgissement des voix du monde; sans l'échange que l'homme sait susciter, la nature refuse son accueil et se ferme.

Par le refus d'une parole que la conscience ne maîtriserait pas, par la position d'un sujet de l'écriture qui offre aux voix dispersées du monde un registre un et constant où s'inscrire et signifier, la poésie de Roud ne peut être assimilée à une démarche qui fait de la parole poétique une «gardienne de l'être». Roud révèle par là son appartenance à un contexte culturel où le souci primordial était de raffermir l'homme dans sa position de sujet, maître et mesure de toutes choses.

CHAPITRE II

Figures de signe

La Suisse romande des années 30 connaît un regain de l'humanisme: la critique derridienne nous aidera encore une fois dans la lecture des valeurs qu'elle défend ou qu'elle cache. La place prépondérante accordée à l'homme, dans sa totalité et dans son unité, est corrélatrice, pour Derrida, du rêve de la «présence pleine»¹. Ce rêve se dénonce avec évidence à l'insistance qui est mise à affirmer que le langage est ordonné à une présence centrale ou originaire, qu'il n'est donc pas une substitution infinie de signes, comme le suggère Derrida: «l'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification»².

Le refus du signe abstrait et arbitraire, dans son pouvoir d'indéfini renvoi à d'autres signes, manifeste la négation du langage comme jeu, du langage sans faute, sans origine, sans référence à un logos absolu et divin. Or ce signe-là est très généralement condamné dans des œuvres, des essais, des articles qui paraissent au cours des années 30 en Suisse romande, comme le danger et la malédiction du règne de l'abstraction.

Le signe roudien

Dans l'œuvre de Roud, le signe n'a d'existence positive que s'il est porté par une réalité concrète, si son signifiant n'est pas arbitraire mais cache en lui, comme une partie infime du tout qu'il annonce, le signifié. L'univers parfois suggère un «*ailleurs* indubitable» (II,107) en devenant

une immense gerbe de *messages*, un concert sans cesse recommencé de cris, de chants, de gestes, où tout être, toute chose est à la fois signe et porteur de signe. (II,107)

Concret et vivant, le signe ne renvoie pas seulement à une réalité qui lui donne son sens, il *est* déjà, en partie, cette réalité, il la porte, l'incarne et en indique la voie, par sa fonction de geste ou d'appel. La poésie est pour Roud «une quête de signes menée au cœur d'un monde *qui ne demande qu'à répondre*» (II,100): ces signes ne représentent pas. Comme le soleil «*porte signification*» de «l'Autre Présence» (II,164), le signe roudien ne fonctionne pas par un procès d'abstraction, il ne diffère pas la présence de la chose, au

1. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 427.

2. *Ibidem*, p. 411.

contraire il la suggère de manière subtile, perceptible seulement à une sensibilité aiguisée.

Ainsi les messages d'ailleurs sont des cris, des gestes ou des signes ténus:

De ces messages, la poésie seule (est-il besoin de le dire?) est digne de suggérer quelque écho. Souvent elle y renonce en pleurant, car ils sont presque tous balbutiés à la limite de l'ineffable. (II,107-108)

Le signe roudien est d'avant la symbolisation: il n'est, selon la terminologie de Peirce reprise par Bertil Malmberg³, ni iconique — tel une image de la réalité symbolisée —, ni motivé — présentant un rapport extérieur établi entre le symbole et le symbolisé —, ni arbitraire. Il est un geste, toujours à la limite de l'humain, comme ce village «dont le beau nom sur une carte ancienne au cœur de l'été jadis me fit signe» (II,250).

Aussi les signes symboliques prennent-ils chez Roud une valeur négative, car ils représentent l'envers de la présence. Les choses deviennent signes lorsque l'hiver les prive de leur «vie coutumière», elles sont réduites alors à «la pâle vie des signes dans un air si vide et si pur qu'il en devient irrespirable. Espace envahi par l'inhumain» (II,213). Cette absence et cette mort hivernales sont pour Roud métaphoriques de la nature du signe écrit, frappé de négativité par le fait de son institution conventionnelle et de sa fixation dans un code. Le projet poétique de Roud tend à faire reculer jusqu'à ses extrêmes limites l'intervention de la symbolisation. Aussi le poète ressent-il comme un regret jamais apaisé l'impossibilité d'une écriture immédiate:

je voudrais dessiner le battement même de mon bonheur, une fois, une seule au moins, au lieu de nourrir de souvenirs toute phrase (I,226).

Le signe ramuzien

Cette crainte des signes et des symboles se retrouve chez Ramuz. Malgré l'audace et le dynamisme agressif que le romancier met à forger une langue qui exprime son pays propre, il la voudrait, comme Roud, proche de la voix des hommes auxquels il prête vie dans ses romans, éloignée des signes qui renvoient au livre, à la logique, au non-vivant:

J'ai écrit (j'ai essayé d'écrire) une langue parlée: la langue parlée par ceux dont je suis né. J'ai essayé de me servir d'une langue-geste qui continuât à être celle dont on se servait autour de moi, non de la langue-signes qui était dans les livres.⁴

Et plus loin:

Je vois aussi [...] que cette langue-suite-de-gestes, où la logique cède le pas au rythme même des images, n'est pas très loin de ce que cherche à réaliser avec ses moyens le cinéma.⁵

3. Dans *Signes et symboles, les bases du langage humain*, Paris, A. & J. Picard, 1977.

4. C.F. Ramuz, *Lettre à Bernard Grasset* (1928), in *Oeuvres complètes*, édition commémorative présentée par Gustave Roud et Daniel Simond, Lausanne, Ed. Rencontre, 1967-68, tome 12, p. 262.

5. *Ibidem*, p. 263.

Dans un plaidoyer contre l'école, Ramuz précise le sens de son refus du signe:

elle [l'école] va au nom des mots qui ne sont plus que des conventions contre les mots qui sont des actes ou des gestes. En gros et en toutes choses, elle va, au nom des signes, contre l'image.⁶

Depuis *Raison d'être* (1914) Ramuz affirme et répète sa volonté de fonder ses valeurs sur l'objet, sur les choses et les faits, et non sur les idées: il s'engage dans un «retour à un sol, à une race»⁷. Pour l'artiste, pour l'écrivain, ce retour à l'objet manifeste aussi un désir de privilégier la forme: cette revendication est une réaction contre le goût romand des idées, de l'explication pédagogique, des réalités immatérielles, dénoncé violemment comme «un certain sens religieux qui nous détache du 'périssable'»⁸.

Mais cette revendication n'est pas une reconnaissance du signe, ni, par suite, de l'abstraction, de la symbolisation qui instituent une forme et la fixent. Ramuz refuse un art imitatif mais l'écriture doit néanmoins imiter l'accent de la langue parlée; comme chez Rousseau, cette notion d'accent renvoie à la vie, à l'énergie, à la mélodie de la langue et signale une méfiance à l'égard de l'articulation qui «étend les pouvoirs de l'écriture»⁹:

O accent, tu es dans nos mots, et c'est toi l'indication, mais tu n'es pas encore dans notre langue écrite. Tu es dans le geste, tu es dans l'allure, et jusque dans le pas traînant de celui qui revient de faucher son pré ou de tailler sa vigne: considérez cette démarche et que nos phrases ne l'ont pas.¹⁰

Mais Ramuz se heurte à son propre désir d'une langue du geste et de l'accent comme à un rêve interdit. L'écriture est signe avant d'être objet, aussi l'écrivain ne peut-il que se lamenter en se comparant au peintre:

L'auteur regarde avec terreur sa page; elle est couverte de lignes noires, qui n'expriment rien. Il lui serait impossible, à cinquante centimètres, de se rendre seulement compte si ce qu'il a écrit a le moindre sens. L'écrivain ne trace que des signes qui n'arrivent à «signifier» que par leur réunion en mots, la réunion des mots en phrases. En outre, cette signification n'est qu'intérieure; elle n'éveille d'images que sur le miroir de l'esprit; en quoi l'écrivain est bien éloigné du peintre qui produit vraiment un objet visible en tant qu'objet à distance et négociable en tant qu'objet: c'est-à-dire pourvu de couleurs réelles, réellement apparentées à celles du monde extérieur, pourvu d'une forme qui se voit de loin et avec les yeux du corps.¹¹

L'écriture n'a pas de réalité ni de sens tangibles par elle-même, elle n'existe que par la médiation du «miroir de l'esprit», elle se dénonce comme absence. Par la possibilité qu'il a de «se contempler lui-même, hors de lui, dans sa création», de travailler «d'ensemble, c'est-à-dire autour d'un centre»¹², le peintre jouit d'un grand privilège. La création de l'écrivain ne

6. *Lettre à Henry-Louis Mermod* (1929), in *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 12, p. 283.

7. *Raison d'être* (1914), in *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 7, p. 25.

8. *Ibidem*, p. 49.

9. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 321.

10. *Raison d'être*, op. cit., p. 45.

11. C.F. Ramuz, *Remarques* (1928 à 1930), in *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 18, p. 316.

12. *Ibidem*, p. 315.

produit qu'une forme induite, présente à l'esprit seul par le biais de l'abstraction, dont le travail est successif, ordonné au temps, à la mort. Ramuz tente d'échapper à cette malédiction de l'écriture en se figurant comme un être absent à lui-même, projeté dans le corps, dans l'extériorité des êtres qu'il imagine. Conscient de ne pas produire, comme le peintre, un objet unique et autonome mais une œuvre qui emprunte à la langue, à une convention commune et arbitraire, Ramuz compense cette dépossession d'individualité en rêvant une identification multiple à ses personnages; le poète

est quelqu'un qui n'a pas d'existence personnelle. Précisément parce qu'il imagine. Il se quitte sans cesse lui-même pour se perdre tout entier dans l'image qui l'occupe: un personnage, par exemple, auquel il s'assimile totalement, puisqu'il le vit, ce qui est la seule façon de le faire vivre; ou un objet qui ne commence réellement à exister en lui que lorsque ce même objet lui a fait perdre le sens de sa propre existence.¹³

Plus activement que Roud, Ramuz s'efforce, par une mythologie de l'écrivain et de son rapport à la langue, de dépasser le danger et l'horreur que représentent les fonctions abstraites qui assurent l'efficacité du signe: par une langue de l'accent, du geste et de l'image, l'écrivain se réclame d'une forme qui nous projette immédiatement à la vision du réel, et qui le mime dans sa matérialité même.

L'éviction impossible de l'étape de la symbolisation conduit Roud à une conscience désespérée de son rôle de dénonciateur nocturne, toujours en retard sur la vie, incapable de mimer la présence. Ramuz, lui, rêve cette éviction utopique comme l'espoir même de son œuvre, comme son salut d'écrivain, comme la preuve de l'authenticité de son projet. Aussi répète-t-il tout au long de son œuvre la fameuse profession qui clôt *Raison d'être* et qui exprime le désir d'une écriture copiée sur les courbes et les rythmes de la topographie lémanique.

La méfiance de Ramuz face aux signes écrits, qui évoquent les entraves d'une tradition ou l'oppression d'une langue raidie dans ses règles et son usage, s'inscrit aussi dans l'œuvre romanesque.

L'opposition roudienne entre le bon et le mauvais signe, l'un naturel, l'autre fondé sur une convention, se retrouve dans le roman *Les Signes parmi nous* (1919) de Ramuz.

Un «colporteur biblique»¹⁴, Caille, répand la crainte et le trouble dans une petite ville, en 1918, en interprétant les «Signes» présents — la guerre, les grèves, l'épidémie de grippe — selon les prophéties de l'Apocalypse. Ses brochures ne sont qu'avertissement, menace, exhortation à se repentir: «Car les Temps vont venir et il convient de s'y préparer. Les Signes, l'un après l'autre, sont dépeints dans le Livre»¹⁵. Ces «Signes» appartiennent aux «Écritures», à la «Parole», au «Livre»¹⁶; ils ne sont pas lisibles sans interprète, leur message est une figure de malheur et de mort:

Caille porte une jaquette noire, un pantalon gris à rayures, de gros souliers à clous; il a une barbiche, une figure pâle, des yeux enfoncés, la Parole s'avance à ses côtés, les Signes, en même temps, s'avancent.¹⁷

13. C.F. Ramuz, *Questions* (1935), in *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 15, p. 94.

14. *Les Signes parmi nous*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 9, p. 9.

15. *Ibidem*, p. 11.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, p. 17.

Ces «Signes» sont mauvais par leur sens même et aussi parce qu'ils frappent arbitrairement: les innocents sont «punis, comme il est écrit, pour des fautes qu'ils n'ont pas commises»¹⁸. Les «Signes» sont incompréhensibles, leur validité est due à une écriture définitive et souveraine. Ils représentent le pouvoir arbitraire, l'oppression, la fatalité à laquelle l'homme est soumis.

Les bons signes, comme chez Roud, sont concrets et portés par la nature. Dès le début du roman, ils sont opposés aux «Signes» bibliques:

Cependant les choses autour de nous ne sont pas silencieuses: elles ont un message à nous transmettre, elles aussi. [...] elles sont une réunion qui dit: «On est là, regardez-nous.» Les platanes parlent, ils disent: «On est là».¹⁹

Les bons signes, non symboliques, montrent une présence et disent une vérité:

Est-ce que tout n'est pas clair ici et sans menterie? Ils vous montrent le pays, ils vous disent: «Rien n'y est secret, tout s'y lit.»²⁰

Le ciel est «solide» et «tranquille»: «aucun Signe n'y est apparu»²¹. La nature, le pays, les activités rurales sont connaissables et lisibles, ils ne sont pas codés comme la mauvaise écriture: il faut les interpréter à chaque fois de manière nouvelle, les comprendre par un effort créateur.

Les bons signes finissent par l'emporter dans le roman: le ciel, la terre, les travaux de la vigne assurent une renaissance de la vie: «La page du ciel a été tournée»²². Les mauvais signes sont dénoncés comme de la fraude: «Ils disent: 'C'est ce grand fou avec son livre et ses histoires; qu'il n'y revienne pas! [...]»²³. Le signe de la renaissance est donné par l'amour: Jules et Adèle s'aiment pour la première fois dans une grange, pendant une nuit de terrible orage. Au matin, le temps a changé: «C'est nous qu'on a refait le beau temps...»²⁴.

Le monde des signes vivants et naturels est ouvert, porteur de vérité; il assure aux hommes la liberté de créer leur avenir. Dans la dernière phrase du roman, Adèle révèle par un geste la confiance qu'elle a en la vie: «elle lui a fait signe de la main»²⁵.

Un autre roman, *Farinet ou la fausse monnaie* (1932), met en scène de manière exemplaire l'antagonisme entre la bonne liberté individuelle et la mauvaise loi, imposée par la collectivité. Le signe institué et arbitraire — la monnaie — appartient à la réalité politique, au gouvernement qui en fixe la valeur par décret:

Est-ce que, ce qui fait la valeur des pièces, c'est les images qui sont dessus, ou quoi? ces demoiselles, ces femmes nues ou pas nues, les couronnes, les écussons? Ou bien les inscriptions peut-être? Ou bien leurs chiffres, [...], les chiffres qu'y met le gouvernement? Les inscriptions, on s'en fout, pas vrai? et les chiffres aussi, on s'en fout.²⁶

18. *Ibidem*, p. 27.

19. *Ibidem*, pp. 11-12.

20. *Ibidem*, p. 37.

21. *Ibidem*, p. 38.

22. *Ibidem*, p. 127.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, p. 123.

25. *Ibidem*, p. 134.

26. *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 14, p. 9.

Ces signes qui représentent la valeur sont dépréciés; les fausses pièces de Farinet «ne sont pas toujours bien faites», «mais la matière y est»²⁷; la valeur leur est inhérente. L'or de Farinet «vaut bien mieux que celui du gouvernement»²⁸; «C'est doux, c'est caressant, c'est fin; et puis quoi? c'est la liberté»²⁹. La monnaie de Farinet constitue un signe vrai, qui permet un échange sans fraude car il porte en lui sa valeur; elle vaut sans la médiation d'un décret.

Deux mondes s'opposent selon l'ordre de ces deux types de signes: la monnaie de Farinet provient de la nature même, l'or lui est donné par la montagne; la monnaie officielle appartient au monde de la plaine, qui est un monde de bureaux et de prisons, un monde de vieux que Farinet interpelle de toute sa vigueur d'homme solitaire et libre:

Votre liberté, qu'est-ce que c'est? Ah! emprisonnés que vous êtes, ah! numérotés! et il y a la liberté écrite sur vos murs, mais regardez ce qui est dessous... Ça s'appelle des règlements, des décrets, des lois, des permis, ça s'appelle des autorisations; moi je suis autorisé à mourir.³⁰

Ce monde de la loi, des juges, des gendarmes et des «messieurs du gouvernement»³¹ est refusé au nom d'une liberté et d'une solitude que Farinet ne peut préserver qu'au prix de sa mort, en restant fidèle aux montagnes, dont il se sent le fils; il les salue une à une avant de mourir:

Celles qu'on nomme avec un nom trouvé dans le ventre de sa mère, les douces, les bonnes, les maternelles, celles qu'on connaît bien.³²

Le bon signe, qui figure chez Ramuz la liberté et la création, est clairement rapporté au monde de la mère. Le mauvais signe au contraire est renvoyé au monde de la loi, qui apparaît comme hanté par de faux pères qui ne méritent pas le respect. Cependant l'univers de la mère — la liberté et la montagne dans *Farinet* — n'apparaît pas comme le lieu d'un bonheur sans mélange; Farinet y meurt pour l'avoir choisi, après s'être trouvé devant un dilemme: ou bien se rendre et accepter de ne plus produire de fausse monnaie, accepter la liberté douce qui «est peut-être dans le milieu»³³ et avec elle la loi sociale; ou bien s'acharner à défendre sa liberté «sauvage»³⁴.

Farinet a reçu du vieux Sage le secret de l'extraction de l'or, mais il ne s'est pas contenté de ce travail et s'est mis à faire des pièces: il transgresse la loi et devient ainsi un révolté contre le père. Mais sa mort révèle l'impossibilité d'une liberté entièrement maternelle, absolue, sans limites ni contrepartie.

On retrouve dans ce roman l'ambiguïté de la position ramuzienne face à la civilisation moderne que Roger Francillon a mise en évidence dans un article sur «Ramuz et *La Grande Peur dans la montagne*: mythes helvétiques

27. *Ibidem*, p. 11.

28. *Ibidem*, p. 85.

29. *Ibidem*, p. 59.

30. *Ibidem*, p. 194.

31. *Ibidem*, p. 59.

32. *Ibidem*, p. 177.

33. *Ibidem*, p. 95.

34. *Ibidem*, p. 98.

et malaise dans la civilisation»³⁵. Si les valeurs positives de ces deux romans — celles qui l'emportent dans le récit, et qui sont défendues par le narrateur ou par les personnages sympathiques — se trouvent du côté de la «mentalité profonde de type archaïque»³⁶, des «représentations de la bonne et de la mauvaise mère»³⁷, elles sont néanmoins fortement mises en question dans le récit même: Farinet meurt pour s'être dressé contre la loi et pour avoir choisi la liberté «sauvage», les jeunes de *La Grande Peur dans la montagne*, révoltés contre les pères, doivent affronter «les angoisses les plus primitives liées à l'*imago* de la 'mauvaise' mère, de la Nature marâtre»³⁸.

Ce «retour aux mères» est sans doute «le signe d'un malaise et d'un échec de la civilisation moderne»³⁹; Ramuz affirme dans ses *essais* des années 30 sa préférence pour la civilisation paysanne, fondée sur l'être et sur une exploitation de la nature limitée par les craintes d'une pensée essentiellement magique; mais il révèle dans son *œuvre romanesque* l'impossibilité et le danger d'un retour — au sein de l'ère moderne — à un monde exclusivement ordonné aux pouvoirs de la mère.

Cette résistance de la fiction à la pensée explicite, ce refus, prononcé par l'œuvre elle-même, d'un romantisme exacerbé, sont révélateurs du mode sur lequel s'élaborent les choix esthétiques et idéologiques chez les auteurs romands des années 20 et 30. Ainsi chez Roud, on l'a vu, c'est par la *langue*, par la résistance des contraintes stylistiques classiques, que le romantisme des auteurs allemands est en quelque sorte tenu à distance dans la traduction, alors même qu'il est reconnu et estimé dans les lettres et dans les préfaces.

Chez Ramuz, les choses, la nature, l'être concret et élémentaire n'existent que par la parole poétique, qui devrait leur ressembler. La méfiance à l'égard du signe suscite chez Ramuz le rêve de la transposition immédiate, de la ressemblance, de la convenance stylistique. Ce rêve peut-être parvient-il à lui dissimuler ce que Gérard Froidevaux décrit judicieusement comme

le paradoxe apparent d'une œuvre qui, pour rendre plus fidèlement le naturel, s'exprime par l'écriture la plus élaborée, la plus volontairement artificielle qui soit.⁴⁰

Cet artifice — véritable conquête linguistique — représente une *résistance implicite* au désir de reproduire la présence même des choses dans l'œuvre: il n'en est pas moins constamment dénoncé, tel un pur travail de signes ou une perversion diabolique.

Gérard Froidevaux analyse dans *Le Règne de l'esprit malin* (1917) le discours séducteur de Branchu, modèle d'une parole diabolique et d'un usage pervers des signes, qui maintient «un certain flottement entre le signifiant et le signifié et laisse une part de jeu à l'interprétation. La stratégie séductrice

35. *Versants*, n° 6, Lausanne, 1984, pp. 7 à 19.

36. *Ibidem*, p. 9.

37. *Ibidem*, p. 11.

38. *Ibidem*, p. 15.

39. *Ibidem*, p. 18.

40. Gérard Froidevaux, «Signe diabolique et diabolie du signe: une lecture du *Règne de l'esprit malin*», *C.F. Ramuz 2, autres éclairages*, textes réunis par Jean-Louis Pierre, Paris, Lettres modernes Minard, 1984, p. 75.

fonctionne grâce à l'ambiguïté des signes dont elle fait usage. Elle suppose une faille dans la clôture sémiotique.»⁴¹

Le jeu, l'ambiguïté, le dévoiement désignent le signe séducteur comme un mensonge qui trompe perfidement toute tentative de lecture. Le signe de croix que fait la petite Marie à la fin du roman, et qui neutralise le pouvoir du diable, est un bon signe, c'est-à-dire un symbole: sa signification est unique, sa lecture immédiate et sûre, sa valeur universelle. L'art pour Ramuz a pour but de traduire les indices, les gestes, les signes multiples de la nature en «symboles limpides»:

L'acte poétique est une recherche du Signifié, une quête du sens absolu qui est symbole et donc réconciliation⁴².

*

Le bon signe, vivant, maternel, nécessaire et unificateur, représente le seuil d'un monde primitif, libre et ouvert, dans lequel seul la création — chez Ramuz — et la poésie — chez Roud — sont possibles: monde du plaisir sans limites, mais aussi de la mort. Farinet meurt de s'y être abandonné. Le faucheur roudien risque de s'anéantir dans la joie et la plénitude du bain.

Les obstacles qui s'élèvent devant ce romantisme tout entier voué aux pouvoirs de la mère sont essentiellement d'ordre poétique: les œuvres de Ramuz et de Roud témoignent d'une conscience aiguë — bien que tourmentée — des choix stylistiques et des artifices linguistiques qu'exige toute transposition de la réalité par l'écriture. On ne les lirait plus aujourd'hui si elles n'étaient que la traduction juste et transparente — sans aucune opacité, sans aucune ambiguïté des signes — d'un monde de la civilisation paysanne, sourd aux séductions de l'engendrement infini et libre de la signification.

Le signe gilliardien

Plus essayiste que créatrice, l'œuvre d'Edmond Gilliard est très éloquente quant à la problématique de la langue et du signe. La préférence pour la langue de la mère est déclarée et explicitée avec force dans les textes de Gilliard, alors qu'elle apparaît de manière implicite ou métaphorique dans les œuvres de Roud et de Ramuz.

Le signe est clairement rapporté à la force masculine chez Gilliard:

L'enseignement est œuvre masculine; l'éducation est œuvre féminine. Celui qui enseigne, énonce — expose les Signes et les propose; [...] Celui — celle — qui éduque convie l'homme non à reproduire le Signe et à le représenter, mais à faire acte de présence en lui⁴³.

Gilliard révèle aussi l'appartenance du signe à la tradition, donc à une réalité symboliquement paternelle:

41. *Ibidem*, p. 78.

42. *Ibidem*, p. 84.

43. Edmond Gilliard, *Alchimie verbale* (1925), in *Œuvres complètes*, Genève, Editions des Trois Collines, 1965, p. 101.

En occultisme, le renseignement, c'est le Signe, — la signature des Temps —: c'est le mot du passé prononcé à la face du présent⁴⁴.

Il développe par ailleurs dans *Alchimie verbale* une théorie fondée sur diverses traditions ésotériques, qui exalte toutes les valeurs du phonocentrisme: le souffle, la voix et la parole, la vibration, le rythme, la vie, l'image. Significativement, le symbole est exclu de cette phénoménologie apologétique de la création humaine:

Le symbole n'est jamais qu'une traduction temporairement opportune, une invention de fortune, une accommodation aux possibilités de l'expression casuelle: c'est un procédé d'approximation, une représentation fictive; c'est un Signe des Temps, donc sans cesse soumis à l'épreuve nouvelle des Temps.⁴⁵

Par le Verbe au contraire, «la Nature tend à recréer l'unité originelle»⁴⁶; «La Langue n'est rien si elle n'est l'image verbée de la vibration»⁴⁷: elle est donc directement ordonnée à l'origine naturelle de la parole, au souffle. La quête de l'origine conduit Gilliard à fonder toute valeur sur la Nature et sur la Mère; la langue vraie et bonne est donc maternelle:

Il a *fallu* dire: la langue maternelle. Là, ce n'est plus droit de propriétaire, mais droit d'auteur. Il a été impossible de dire autrement. D'instinct, donc de raison première, originelle; raison radicale. C'est le positif du fait; c'est le cru du fait. C'est par la Mère que le *Verbe* s'est fait chair.⁴⁸

Ce privilège de la Nature-Mère implique un refus des droits du père, en particulier de tous les contrats, sociaux ou politiques:

Je m'oppose, par raison d'origine, par raison de nature vaudoise, à toute raison d'Etat, helvétique ou française⁴⁹.

Cet antagonisme de valeurs s'exprime aussi dans une évocation de Rousseau, «ce poète vaudois»:

comme Vaudois, pure force passionnée du moi; comme Genevois, inhumain théoricien de la tyrannie civique...⁵⁰

Gilliard fonde l'origine et la vérité de la langue dans la nature et la chair de la mère:

La parole ne peut produire son miracle — devenir le Verbe créateur d'image — qu'en passant par les voies de nature. L'image de Dieu a dû passer par les entrailles de Marie.⁵¹

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*, p. 117.

46. *Ibidem*, p. 118.

47. *Ibidem*, p. 120.

48. *Du pouvoir des Vaudois* (1926), in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 16, note 1.

49. *Ibidem*, p. 16.

50. *Ibidem*, p. 17.

51. *La Dramatique du Moi* (1936-1940), in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 213.

L'écriture même est directement reliée à la vie et au corps:

rien ne sort de la plume qui ne soit la vibration prolongée, propagée, d'un contact de la chair de l'homme avec la substance matérielle, la forme sensible des choses.⁵²

Dans *La Passion de la mère et du fils* (1928), le lien à la mère permet au fils une reconquête de sa langue. Dans *Requiem* de Roud, le poète retrouve sa «voix unique» (III,68) par la découverte de la transparence qui lui donne accès à une réalité intérieure où le fils vivant et la mère morte ne sont plus séparés. De manière comparable, le poème d'Edmond Gilliard associe la mort de la mère, vécue comme l'«accomplissement de ta mort en moi-même»⁵³, à une expérience poétique où la parole du vivant est d'abord perdue pour renaître enrichie de son passage par la connaissance de l'autre monde:

Les mots s'étaient refermés sur eux-mêmes
Ils s'étaient détachés de moi pour s'arranger entre eux⁵⁴.

Ayant renoncé à réclamer

L'exclusive possession d'un sein
Qui s'est retrait au Sein des Choses⁵⁵,

le fils jadis «mal séparé»⁵⁶ retrouve le pouvoir de la parole pour avoir accepté la mort: il connaît «L'autorité / Du vrai Mot de la Mort!»⁵⁷

Mais aussi fort et essentiel que soit ce lien de la langue à la mère, à la chair et à la nature, le pouvoir du père est reconnu par Gilliard comme indispensable, dès lors que les Vaudois prétendent parler et écrire le français. Si les Vaudois veulent entrer dans la littérature française, ils ne peuvent le faire que par «le plus sacré respect de la parole française»⁵⁸. Gilliard insiste sur la nécessité de respecter la langue française — il faut «que notre libre et singulier usage n'offense pas la nature de la langue»⁵⁹ — avant d'exprimer la particularité vaudoise — «ça peut se faire, ici, du français qui ait sang de race, du français créé de chair vive»⁶⁰. Cette exigence première oblige le Vaudois à être classique:

Nous sommes forcément *classiques*. C'est-à-dire (et pour dire le moins) qu'il y a un tas de choses communément «françaises» que nous sommes incapables d'apprendre ailleurs qu'en *classe*; [...] Nous sommes bien contraints d'être

52. *Du pouvoir des Vaudois*, op. cit., p. 21.

53. *La Passion de la mère et du fils* (1928), in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 129.

54. *Ibidem*, p. 134.

55. *Ibidem*, p. 135.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*, p. 137.

58. *Du pouvoir des Vaudois*, op. cit., p. 19.

59. *Ibidem*, p. 10.

60. *Ibidem*.

tout à fait *propres*, et de ne jamais nous servir d'une raison «classique» qui ne soit purement, intimement classique; je veux dire, rigoureusement raison d'art et non raison de parti; directe raison de *force de langue*; et non raison d'intérêt, de politique, ou d'orgueil national; tranchante raison patrimoniale...⁶¹

Gilliard avoue et revendique ici — le respect de la langue française, des exigences classiques — ce que Roud met en œuvre, sans le dire, sans le savoir même peut-être, dans ses traductions. A l'encontre des propositions esthétiques les plus constantes de toute son œuvre, Gilliard pose dans ce texte un respect de la tradition et la reconnaissance d'une «raison patrimoniale»⁶², évoquant la nécessité pour les Vaudois de «donner des preuves de sens commun»⁶³. Ce recours au pouvoir paternel est exceptionnel chez Gilliard; seule la mère, dans toute l'œuvre, est pourvoyeuse de passion et d'action, elle suffit à donner au fils la possession d'un corps, d'une terre et d'un pays, au point que toute intervention des figures du père est jugée vaine:

La légende dit que le fils, alors, a appelé son père. Quel besoin a-t-on du secours du père quand on a la paix de la mère? A quoi bon envoyer au ciel celui qui a acquis la liberté sur la terre? Escamotage de l'efficacité, détournement du verbe.⁶⁴

La brève et occasionnelle apparition du père, interpellé pour conférer une légitimité à la langue des écrivains romands, met en évidence la difficulté de saisir la cohérence des conceptions linguistiques de Gilliard, qui se fondent sur un imaginaire puissant. En effet, comment concilier le respect des exigences classiques, le goût d'une langue rustique — «C'est un instrument de travail agricole, un outil de labour»⁶⁵ —, la volonté de «rendre les mots identiques aux choses»⁶⁶, le désir d'imposer à la phrase un rythme et non un style, enfin la nécessité de faire vivre le verbe du sang et de la chair maternels qui l'ont conçu?

L'imaginaire gilliardien de la langue voudrait réunir des propriétés incompatibles: la transparence, l'immédiateté, la justesse des mots, l'interdiction qui leur est faite de «jouer tout seuls»⁶⁷ et d'autres qualités, qui elles ne sont en rien classiques, mais par lesquelles la langue mimerait la terre vaudoise, son poids, sa résistance, son inertie, sa «force en stabilité de durée»⁶⁸. L'esthétique de Ramuz est moins contradictoire, dans la mesure où elle ne prétend pas au classicisme linguistique; mais, on l'a vu, les dernières lignes de *Raison d'être* expriment un imaginaire du mimétisme linguistique semblable à celui de Gilliard: le romancier veut imprimer à la langue la lenteur, la lourdeur, les lignes, les formes d'une terre.

61. *Ibidem*, pp. 10-11, note 1.

62. *Ibidem*, je souligne.

63. *Ibidem*, p. 11, note 1.

64. *La Dramatique du Moi*, op. cit., pp. 251-252.

65. *Du pouvoir des Vaudois*, op. cit., p. 27, note 3.

66. *Note sur les Cahiers Vaudois* (1919), in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 78.

67. *Ibidem*.

68. *Du pouvoir des Vaudois*, op. cit., p. 26.

Un imaginaire de la langue

Cette rencontre de Ramuz et de Gilliard n'est pas un hasard: face à une nation étrangère francophone et à une patrie propre à majorité germanophone, les écrivains romands durent se constituer un imaginaire de la langue forte, qui pouvait s'offrir comme un dépassement des embûches de leur situation, et comme un moyen de penser une littérature originale en langue française.

Les ambitions créatrices des deux écrivains, leur défense d'une poésie de transfiguration et non de pure représentation, leur foi en une langue plastique, neuve et forte, docile à leurs intentions poétiques, se heurtèrent à de nombreux obstacles, aussi bien intérieurs qu'extérieurs.

Ramuz affirme dès 1904, dans son *Journal*, sa volonté virile et agressive de faire de la langue son instrument:

J'étreindrai la langue et, la terrassant, lui ferai rendre gorge et jusqu'à son dernier secret, et jusqu'à ses richesses profondes, afin qu'elle me découvre son intérieur et qu'elle m'obéisse et me suive rampante, par la crainte, et parce que je l'ai connue et intimement fouillée.⁶⁹

Fort éloigné du respect de la langue classique, Ramuz entend violenter la langue comme une femme pour la soumettre à ses désirs. De même, à la fin de *La Vie de Samuel Belet* (1913), le héros-narrateur s'acharne contre le verbe et le domine:

A la place de reculer je m'arc-boutais contre les mots, poussant dessus de toutes mes forces; il a bien fallu qu'ils finissent par céder.⁷⁰

Cette attitude virile, qui pourrait être le signe d'un affrontement ouvert avec le père, n'est pas conduite jusqu'à ses dernières conséquences. En effet ces affirmations du jeune Ramuz se trouvent contredites par une préférence accordée au bon signe, par un désir de faire parler les choses mêmes, d'imiter l'accent d'une langue parlée ou les courbes d'un paysage: ces tentatives révèlent chez le romancier une grande méfiance à l'égard des pouvoirs propres du verbe, un souci constant de soumettre les mots à l'évidence concrète des choses. La langue est modelée par la réalité qu'elle fait exister; elle est dépassée, au terme de l'œuvre, par une assomption qui transcende la réussite verbale: «et nous nous sentirons absous»⁷¹, lance Ramuz à la fin de *Raison d'être*, révélant le sentiment de culpabilité qui est lié à l'écriture. Ce salut, enjeu ultime de l'œuvre, réduit le travail des mots à un moyen, certes nécessaire, mais auquel on ne saurait accorder une dignité absolue. Entre audace et méfiance face à la langue, l'œuvre ramuzienne hésite et ne tranche pas.

La méfiance est plus grande encore chez Roud, qui ne demande pas à la poésie le salut, mais, tout au plus, une «délivrance» et un «repos» (I, 246). C'est au-delà des mots, dans la pureté de «l'innocence humaine» que le salut est promis: «Je fus sauvé par un regard.» (II, 214). L'attente poétique y a conduit, mais la poésie s'arrête devant un accueil qui la dépasse.

69. *Journal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome 20, p. 124.

70. *La Vie de Samuel Belet*, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome 5, p. 333.

71. *Raison d'être*, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome 7, p. 59.

Edmond Gilliard requiert une langue forte, toujours nourrie à la source vive du moi libre et passionné. Il définit le «vouloir des Vaudois» comme «la force de nature qui, humainement, aboutit à cette forme d'autorité individuellement accentuée qui s'appelle le style»⁷². Préférant l'énergie d'une langue individuelle aux formes d'une tradition littéraire, Gilliard va se forger un idiome abstrait et original en jouant sur les désinences communes, sur l'étymologie, en surmotivant le sens des mots par des rapprochements homonymiques. Ainsi dans *La Dramatique du Moi*, ce jeu sur des radicaux différents, mais réunis par leur parenté phonétique:

J'écris et je parle pour faire surgir de mon humus d'humanité mon humeur d'actualité.⁷³

Mais cette apparente confiance dans le pouvoir des signifiants n'existe qu'au regard du «Verbe Nu», de la «Langue Sacrée», qui contient «tout l'occulte secret des Lois de la Nature qui régissent l'Homme»⁷⁴. Chez Gilliard — comme chez Ramuz ou chez Roud — un absolu antérieur, un Signifié suprême, une condition première et dernière fondent tout travail poétique. Cet absolu appartient pour Gilliard à la vie présente, et non à quelque ailleurs: c'est «en face du néant» que le poète «fait acte divin de création»⁷⁵. La langue n'en est pas moins soumise à un impératif de vérité, de conformité au réel, qui place le respect des choses au-dessus de la liberté des mots:

Les vrais poètes ne travestissent jamais les choses, ils ne les habillent pas d'ornements, ils ne les affublent pas d'un costume d'apparat verbal. Ils sentent la fécondité de leur nudité vibrante; ils les maintiennent expressivement nues dans les multiples appareils de la traduction parabolique.⁷⁶

Malgré des différences, des nuances importantes d'un écrivain, d'un poète à l'autre, un imaginaire de la langue commun s'est constitué en Suisse romande dès la génération des *Cahiers Vaudois*. Une affirmation virile, un désir de viol de la langue, de rupture des règles et des traditions sont à son origine; il se développe pourtant dans une grande aversion du signe arbitraire et institué, dans un ample mouvement de communion symbolique de l'art et de la nature; on trouve enfin dans ses marges une exigence de salut ou de vérité qui révèle la persistance de la préoccupation morale et religieuse dans la conception romande de l'art.

Cet imaginaire de la langue s'est aussi forgé contre les obstacles que la critique opposait aux écrivains les plus novateurs. C'est précisément sur le sujet de la langue — là où les écrivains eurent eux-mêmes le plus de difficultés, de plus d'inhibitions quelquefois, à réaliser leurs ambitions — que la critique romande fut la plus sévère.

Alors même qu'il comprend bien, dans l'art romanesque de Ramuz, l'importance et la fonction des perspectives romanesques, ainsi que les procédés de composition, Pierre Kohler n'en garde pas moins certaines réti-

72. Edmond Gilliard, *Le Vouloir des Vaudois*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 90.

73. *La Dramatique du Moi*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 209.

74. *Alchimie verbale*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 122.

75. *Sur Baudelaire et sur le poète*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1094.

76. *Pierre-Louis Matthey*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1156.

cences à l'égard des «ouvrages bizarres»⁷⁷ de Ramuz, datant des années 1919 à 1923. Ainsi à propos de *La Séparation des races*:

Qu'un poète de la terre emprunte ces artifices et tente, avec un succès contestable, d'en enrichir la technique du verbe, on peut s'en étonner.⁷⁸

Les critères de jugement sont classiques, quand bien même Pierre Kohler tente d'expliquer et de justifier les partis pris de Ramuz.

René de Weck n'a pas ce souci dans ses *Opinions sur Ramuz*. Les recherches linguistiques de Ramuz tombent sous le coup de la critique la plus commune en Suisse romande: elles ne sont que «laborieux artifice», et éloignent le romancier d'un style «naturel», d'une forme «pure»⁷⁹.

De Weck soumet Ramuz à un jugement qui eût obligé le romancier à une dissociation totale de son art, à supposer que celui-ci eût suivi les recommandations du critique fribourgeois. D'une part,

M. Ramuz est en vérité classique par la règle stricte qu'il impose à son talent, par l'ordonnance qu'il met dans chacun de ses livres. Il l'est également par l'unité et la continuité de son œuvre.⁸⁰

D'autre part, «Ramuz a un défaut que l'on ne saurait taire, et c'est un défaut de style»⁸¹: il fait à la langue française des «injures préméditées», il écrit en «charabia», il offense «à la fois les mânes de Voltaire et l'ombre de Chateaubriand»⁸², il risque de «n'être plus intelligible»⁸³; son style est arbitraire, «factice»⁸⁴, excessif, proche des «pires cacophonies de la langue nègre»⁸⁵. Autrement dit, de Weck propose à Ramuz d'écrire ses romans sans rien changer à son invention, mais dans une autre langue!

Quelles soient le fait d'un homme de lettres protestant — Pierre Kohler — ou catholique — René de Weck —, les critiques ne varient guère dans leurs principes: elles condamnent l'artifice, c'est-à-dire tout procédé qui n'est pas justifiable d'une nécessité, d'une nature, d'une référence antérieures ou extérieures à l'art; tous les autres défauts — exagération, confusion, discontinuité, déformation — relèvent de ce grief esthétique-moral.

Un cahier de témoignages, *Pour ou contre C.-F. Ramuz*⁸⁶, rassemble des auteurs — français pour la plupart — qui défendent Ramuz contre l'acharnement dont le romancier a été l'objet dans plusieurs revues françaises. Afin de donner la mesure de cette violence, la section du cahier intitulée «Pour ou contre Ramuz»⁸⁷ cite un grand nombre d'articles, parmi les plus acerbes et les plus injustes, qui ont paru en France depuis le début de la première guerre. Les attaques contre la langue sont les plus fréquentes, et témoignent

77. Pierre Kohler, *L'Art de C.-F. Ramuz*, Genève, Ed. de l'Anglore, 1929, p. 17.

78. *Ibidem*, p. 19.

79. René de Weck, *Opinions sur Ramuz*, Lausanne, Payot, «Cahiers romands», 1929, p. 11.

80. *Ibidem*, p. 16.

81. *Ibidem*, p. 18.

82. *Ibidem*, p. 21.

83. *Ibidem*, p. 22.

84. *Ibidem*, p. 26.

85. *Ibidem*, p. 33.

86. *Pour ou contre C.-F. Ramuz*, numéro spécial des *Cahiers de la Quinzaine*, publié par Henry Poulaille, Paris, Ed. du Siècle, 1926.

87. *Ibidem*, pp. 225-269.

d'une incompréhension des intentions stylistiques de Ramuz plus grave encore que celle des critiques romands.

Les grands articles du recueil, aussi positifs qu'ils soient, ne manquent pas cependant de «tirer» Ramuz dans des sens divergents, représentatifs de leurs auteurs plutôt que des tendances propres à l'œuvre: ainsi Ramuz est un romancier rustique, un «Rousseau paysan»⁸⁸ pour Henri Pourrat; un catholique de la «grande civilisation romane»⁸⁹ pour Charles-Albert Cingria; un catholique thomiste pour Jacques Maritain.

«De la critique, notre Vaudois se fiche comme d'une guigne»⁹⁰, prétend René de Weck, dont les avis, espérons-le en effet, n'ont pas compté pour Ramuz. Pourtant les critiques, tant françaises que romandes, qui foisonnèrent pour fustiger la langue de Ramuz, ont certes contribué à renforcer chez le romancier son imaginaire de la langue, dressé comme un bastion, comme une conviction intime contre les prétentions étroites d'un classicisme dogmatique.

*

Si cet imaginaire de la langue — commun à plusieurs écrivains et critiques romands dans les années 30 — nous paraît illogique et contradictoire, c'est que des interférences entre les critères classiques et les exigences mimétiques d'une langue-geste ont pu brouiller les cartes du jeu linguistique.

Le privilège accordé aux formes est ordonné à une symbolique féminine ou maternelle. Gilliard pose ce lien comme un principe: «Dans le monde de la forme, le sexe dominateur, c'est le sexe féminin». Cette féminité induit une poétique de la ressemblance: Ramuz est en quête d'une langue qui mime le geste, l'accent ou le paysage; Roud aspire à une parole d'accord immédiat; Gilliard veut modeler les mots dans la chair nue et vivante des choses. Le rêve d'assister aux épousailles de la langue et du monde dévoile une poétique qui accorde la primauté à la présence du réel dans la représentation. C'est là précisément qu'une confusion a pu intervenir, associant abusivement le désir romantique d'une langue motivée par les choses mêmes et la nécessité classique d'une adéquation juste et tempérée entre les mots et les choses.

C'était faire converger une ambition esthétique nourrie par les pouvoirs maternels et un impératif paternel ordonnant le respect d'une convention stylistique. L'imaginaire de la langue dans la Suisse romande des années 30 est marqué par cette confusion: si on a su libérer les formes en recourant aux forces féminines de l'imagination, on a hésité souvent entre un respect du père et un affrontement contre le père, qui seul pouvait éveiller l'audace virile de posséder la langue et de la faire sienne.

88. *Ibidem*, p. 168.

89. *Ibidem*, p. 114.

90. *Ibidem*, p. 300.

CHAPITRE III

Une démonologie du signe

L'imaginaire de la langue commun à la plupart des auteurs romands des années 30 se caractérise par une hantise particulière: la crainte que les mots soient inadéquats aux choses, aux faits, aux réalités concrètes, qu'ils se mettent à jouer de leurs propres qualités signifiantes, à produire de la «littérature». Cette hantise est corrélative du goût pour le concret affirmé en particulier par les rédacteurs de la revue *Aujourd'hui*; goût d'une terre qu'il s'agit d'exprimer dans son identité la plus profonde: le refus de toute spéculation, de tout discours abstrait, pédagogique ou religieux — tel qu'on en tenait dans les lettres romandes jusque vers 1900 — semble être au fondement d'un besoin de se définir et d'être reconnu qu'éprouvèrent alors les auteurs romands.

Mais on peut s'interroger sur ces raisons historiques lorsqu'on considère les associations sémantiques dans lesquelles s'exprime la hantise de l'abstraction et du signe.

Dans *Les Signes parmi nous* de Ramuz, les mauvais signes sont insaisissables et apocalyptiques; dans *Farinet*, la monnaie officielle — signe et non valeur — représente les tromperies du gouvernement; chez Roud le signe abstrait est noir, figé, hivernal; chez Gilliard le signe symbolique est l'objet d'une méfiance car il suppose un privilège accordé à l'esprit seul, par lui-même impuissant s'il n'est pas uni à une chair. Le mythe de la «Langue Sacrée», qui contient «tout l'occulte secret des Lois de la Nature»¹, permet de nier le fondement abstrait et arbitraire de la langue.

Les métaphores et les associations qui affectent toute évocation du signe renforcent la valeur négative qui lui est attribuée: le signe n'est pas seulement mauvais, il est obscur, indéchiffrable, non-vivant, tyrannique, complice des forces du mal. Cette dernière connotation — religieuse — apparaît dans plusieurs articles de revues. Ainsi chez Daniel Simond.

«Moloch» ou l'horreur du signifiant

Disciple d'Edmond Gilliard, Daniel Simond fut un collaborateur très actif de diverses revues littéraires romandes des années 30. Dans des articles consacrés à la culture et aux problèmes sociaux de son temps, il trouva à plusieurs reprises l'occasion d'exprimer sa position à l'égard du signe abstrait, quelquefois avec une telle vigueur, dans une rhétorique si connotée qu'on

1. Edmond Gilliard, *Alchimie verbale*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 122.

peut parler d'une véritable démonologie du signe. Sous un titre significatif, «Moloch»², Simond dénonce le pouvoir de l'argent dans la société moderne: l'argent n'est plus seulement valeur d'échange, il devient «une valeur de produit, une valeur marchande»³. L'argent joue tout seul, comme chez Gilliard «les mots jouent tout seuls»⁴ et perdent leur force de définition.

Ce fonctionnement autonome du signe — monétaire ici —, cette possibilité du jeu pur, ce règne de l'abstraction sont maléfiques parce qu'ils éloignent l'homme des réalités tangibles:

Il appert donc ici encore que le monde souffre avant tout de ce qu'il substitue sans cesse les signes aux choses et des termes fictifs aux termes réels dans les problèmes qui se posent devant lui.⁵

L'argent, «cet écran [...] qui s'interpose entre l'homme et les choses»⁶, rend impossible la bonne immédiateté qui devrait caractériser notre rapport au monde. Si Daniel Simond s'insurge contre l'«abstraction financière»⁷, c'est qu'il s'en prend fondamentalement à tous les processus d'abstraction, d'idéalisation, de symbolisation:

D'instrument de l'homme, la pensée est devenue son *idole* et son bourreau,
[...]
le *vampire* de l'abstraction suce plus que jamais le sang des hommes
[...]
nous avons ainsi *immolé* la réalité à l'abstraction, l'homme à l'idée
[...]
on *sacrifie* l'homme à la formule⁸.

A cette religion idolâtre du signe, décrite comme un primitivisme violent et sacrificiel, Simond oppose une relation harmonieuse de l'homme, de «la totalité de l'homme: ses passions, son intelligence, sa vigueur physique»⁹ à «son royaume: la terre»¹⁰. Cette totalité étant bafouée, Simond se voit obligé de réhabiliter les aspects les plus négligés de cette valeur indépassable

2. Cet article de 1933 a été repris dans *Antipolitique*, Lausanne, Bibliothèque des Trois Collines, Roth, 1941. Je mentionne et cite, à partir de ce chapitre, de nombreuses études littéraires, de nombreux comptes rendus et articles parus dans les revues romandes des années 30. Leurs auteurs, parfois écrivains eux-mêmes, ont souvent collaboré simultanément ou successivement à plusieurs revues: la circulation entre elles était d'autant plus grande qu'elles n'étaient que rarement sectaires et rigides dans leurs engagements esthétiques ou idéologiques. Mon travail étant de nature interprétative plus qu'informatif et descriptif, je relève dans les articles de ces revues les marques d'une rhétorique, d'une idéologie ou d'une sensibilité communes, et non les particularités biographiques et intellectuelles de leurs auteurs. Pour une présentation, une description et une analyse fouillées des revues romandes de l'entre-deux-guerres, je renvoie à l'article de Doris Jakubec, «Une mosaïque de revues», ainsi qu'aux «Notices» qui s'y rapportent, dans *19-39, la Suisse romande entre les deux guerres*, par un collectif de recherches de l'Université et les musées lausannoises, Lausanne, Payot, 1986, pp. 177-204.

3. *Ibidem*, p. 42.

4. *Ceuvres complètes, op. cit.*, p. 123.

5. «Moloch» in *Antipolitique, op. cit.*, p. 43.

6. *Ibidem*, p. 66.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*, pp. 39-41. Je souligne.

9. *Ibidem*, p. 32.

10. *Ibidem*, p. 33.

qu'est l'homme: les facultés élémentaires et les perceptions brutes par lesquelles l'être humain se sent en relation directe avec la nature et la terre.

Dans un article de 1939, «Musique et connaissance», Simond parle en faveur de la poésie, ce «besoin, obscur ou conscient, qui pousse chaque être vers son expression»¹¹. Pour s'exprimer, l'homme doit se servir de ses perceptions les plus proches de sa «capacité émotive»¹². Ainsi, comme chez Rousseau, comme dans toute doctrine phonocentriste, la musique, la «perception sonore»¹³ sont préférées à la poésie, qui fait intervenir le concept.

Simond se veut anti-platonicien, anti-idéaliste, il s'insurge contre la scission du corps et de l'âme; pourtant, dans son plaidoyer contre les abus de l'«interprétation intellectuelle»¹⁴, il défend moins la totalité de l'homme que les pouvoirs par lesquels il se trouve en contact immédiat avec le monde — «la musique demeure *directement* liée au monde organique, sensible»¹⁵ — et avec lui-même — «l'évidence d'une perception sonore qui se réfère aussitôt à sa capacité émotive»¹⁶. Or ce modèle de la relation immédiate signale, on l'a vu, un privilège du rapport de l'âme à l'être.

La préférence que Simond accorde à la musique aux dépens de la poésie est une preuve, malgré son refus violent de l'idéalisme platonicien ou chrétien, de son adhésion aux postulats de la métaphysique, renforcés par le romantisme de Rousseau:

Ainsi, la matière même de la musique paraît plus proche de la nature et, si l'on veut, plus élémentaire, plus simple que celle de la poésie proprement dite. Car celle-ci opère sur le *mot*, qui est essentiellement hybride: il est tout à la fois un élément sonore, un *vocabulaire*, et un élément intellectuel, un *concept*. Par son sens, il est asservi aux catégories de la raison. Tout poème, comme toute phrase, doit se référer dans une certaine mesure à l'enchaînement logique de ses termes et à la raison raisonnante. Cette appartenance à deux mondes si différents, cette présence, dès la source, du démon de l'interprétation, limitent souvent plus qu'elles ne l'augmentent l'efficacité de la poésie, qui risque ainsi de perdre en pouvoir de suggestion ce qu'elle gagne en intelligibilité.¹⁷

Le «démon» se trouve chez Simond du côté de la raison, et non pas, comme on pourrait le penser, du côté des facultés obscures qui, elles, semblent rapprocher l'homme de Dieu.

Par son titre même, *Antipolitique*, le recueil de Simond met clairement en évidence le lien qui s'établit, comme le démontre Derrida à propos de Rousseau, entre le mal linguistique et le mal politique. Au nom de la personne, qui est pour lui la seule valeur et la seule réalité, Simond dénonce toute priorité accordée au politique:

11. «Musique et connaissance», in *Antipolitique, op. cit.*, p. 184.

12. *Ibidem*, p. 189.

13. *Ibidem*, p. 187.

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*. Je souligne.

16. *Ibidem*, p. 189. Je souligne.

17. *Ibidem*, pp. 187-188.

Ce rôle accidentel d'*homo publicus* n'est que le prix de la sécurité et de l'intégrité qu'elles [la politique et la police] promettent à l'*homo privatus*, unité physique et morale, réalité sensible, mortelle et appréciable.¹⁸

Comme chez Ramuz, cette dépréciation du politique est un effet de la méfiance dans laquelle Simond tient le signe, l'abstraction et toutes les formes de symbolisation par lesquelles seules s'établissent les contrats sociaux et les institutions. Simond refuse le patriotisme, le nationalisme, l'helvétisme, pour faire valoir une communauté fondée sur une nécessité naturelle, sur la réalité d'un être dont Ramuz reconnaît lui-même le caractère mythique: le paysan. En posant cette communauté imaginaire, Simond croit pouvoir échapper à la fatalité du politique:

L'idée d'Europe est une *fonction* politique abstraite, un instrument au service d'une certaine organisation; le *pays* désigne une réalité complète, concrète, et qui trouve en soi sa propre fin. Ce qui est faux, c'est de vouloir supprimer le *paysan* au profit d'un type européen abstrait et partout le même.¹⁹

On ne s'étonnera pas que ce refus du politique, de l'abstraction et des représentations symboliques s'accompagne d'une méfiance à l'égard du père. Ainsi, à l'encontre de la psychanalyse, pour laquelle l'enfant n'accède à la conscience morale — au Surmoi — que par identification au père, Simond récuse cette conjonction du «sens moral», de la raison et de l'autorité du père, pour affirmer, à propos de Gide et de Nietzsche, que

c'est de sa mère que l'on tient toujours l'étoffe de son sens moral. Que ce sens moral s'accompagne souvent de principes maladroits, d'une idéologie naïve et erronée, peu importe! En effet, son apport est unique et ses valeurs sont irremplaçables. Celles-ci ne sauraient guère être produites à l'école de la raison, dont le rôle est de les dégager des éléments impurs que les mœurs et les religions y mêlent sans cesse.²⁰

La limitation que Simond impose aux processus rationnels est donc solidaire d'une volonté de réhabiliter les valeurs maternelles.

Si la morale relève d'un «sens», elle ne peut être ni une loi ni un devoir; elle se propose des objets immédiatement saisissables par ce «sens» intime, et non forgés rationnellement. Dans un discours fort proche de celui de Simond, René Bovard s'en prend à l'école et au moralisme romands; il s'adresse à un ami américain:

Vous m'avez arraché à la morale, et mis en présence de la condition humaine. Vous m'avez appris à aimer le visage de l'homme et à haïr ceux qui le défigurent et le morcellent. Grâce à vous, j'ai compris que le devoir commençait où finissait l'amour, car vous m'avez sorti de l'école et mis en présence de la vie.²¹

18. «Antipolitique» (1933), in *Antipolitique*, *op. cit.*, p. 29.

19. «Taille de l'homme», conversation radiophonique entre Simond et Ramuz (1934), in *Antipolitique*, *op. cit.*, p. 76.

20. «La sincérité et le sentiment religieux chez André Gide» (1930, 1933), in *Antipolitique*, *op. cit.*, p. 141.

21. «Première lettre à mon Américain», *Suisse romande*, n° 2, novembre 1937, p. 91.

Ce choix de valeurs — le visage de l'homme, l'amour, la vie contre le devoir, la loi, la morale —, qu'il soit explicite ou implicite, est soutenu par une tendance à privilégier les «activités psychiques inférieures relatives aux perceptions sensorielles immédiates»²². Or cette tendance révèle, si l'on s'en tient à la théorie freudienne, une volonté inconsciente de revenir à une position de l'homme où les images liées à la mère sont encore dominantes, et donc de s'opposer au sens progressif de l'humanité, qui se fait par un «passage de la mère au père» marquant

une victoire de la spiritualité sur la sensualité et par là un progrès de la civilisation. En effet, la maternité est révélée par les sens, tandis que la paternité est une conjecture basée sur des déductions et des hypothèses.²³

Le recours à Freud n'a d'autre but ici que de montrer la cohérence et la logique de l'attitude de plusieurs écrivains et critiques à cette époque, dont l'hostilité à l'égard du signe, le goût d'une parole qui soit acte et engagement — et non virtuosité et jeu pur — s'accompagnent d'une préférence des images symboliques maternelles aux dépens des images symboliques paternelles.

Le procès de la lettre et de ses jeux

Les premiers éditoriaux de *Présence* et de *Suisse romande* annoncent l'idéal d'une parole lucide et libre, porteuse d'«actes décisifs et libérateurs»²⁴. Les éditorialistes refusent aussi bien les séductions d'une langue autonome ou virtuose — ces «divertissements [...] que l'humanisme naissant abandonne à l'audience de plus en plus clairsemée des artificiers de la Lettre»²⁵ — que les affleurements d'irrationalité qui pourraient l'affecter — «Nous sommes âprement résolus [...] à réserver cette tribune aux hommes qui, à nos yeux, sachant ce qu'ils disent, savent aussi ce qu'ils engagent»²⁶.

Dans son combat contre l'idéalisme, Gilbert Trolliet s'en prend d'une part au «pouvoir d'abstraction» de la «pensée spéculative», devenue une «machine fonctionnant à vide dans un univers de pure contingence», d'autre part au philosophe qui passe sa vie «comme un fantôme dans un miroir»²⁷. Le fonctionnement à vide, le miroir, les «artificiers de la Lettre» nous rappellent les maléfices du signe tels que les dénonçaient Gilliard, Roud ou Ramuz.

Simond veut faire respecter «la valeur propre du mot, son pouvoir d'expression et d'action»²⁸; Trolliet de même:

22. Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1982, p. 153. L'édition originale allemande date de 1939.

23. *Ibidem*.

24. Daniel Simond, «Suisse romande», *Suisse romande*, n° 1, octobre 1937, p. 5.

25. Gilbert Trolliet, «Autour de l'humanisme en marche», *Présence*, n° 1, janvier 1932, p. 16.

26. Daniel Simond, «Suisse romande», *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

27. «Autour de l'humanisme en marche», *op. cit.*, p. 11.

28. «Suisse romande», *op. cit.*, p. 5.

Jouer sur les mots, jouer avec les mots, n'est plus le fait de ceux qui savent que tout mot est un acte en puissance — puissance d'incantation, étincelle de l'esprit, force de conquête...²⁹

Il s'agit, pour l'un et pour l'autre, de neutraliser l'origine abstraite et conventionnelle de la langue, de faire oublier la fixation arbitraire du signifiant, afin que les mots paraissent plus proches de la parole, de la vie, de l'action et de la présence de l'homme. Simond exige que s'entende dans chacun des textes qu'il publie dans sa revue (*Suisse romande*) «l'irrécusable accent d'authenticité et de liberté sans lequel toute parole est vaine»³⁰. Trolliet parle du «secret vouloir de l'âme humaine»³¹ qui commande à toute opération verbale.

La voix et l'âme assurent au langage un lien immédiat à la vie; la «Lettre», le jeu de mots au contraire ne s'offrent qu'à l'esprit pur. Entre ces deux enjeux contradictoires, la pensée romande des années 30 a choisi le premier, privilégiant ainsi un langage proche de la voix et des choses, un langage humain, capable de dire la présence. L'autre langage, joueur, autonome, auto-suffisant, est ressenti comme immoral au regard d'une métaphysique qui se fonde sur cette proposition de Spinoza citée par Trolliet: «Une idée vraie doit s'accorder avec l'objet dont elle est l'idée»³².

L'immoralité est tout entière dans cette auto-suffisance, dans cette non-nécessité du rapport entre le signe et son référent, entre l'idée exprimée et son objet. Or, on le sait grâce à Derrida, le logocentrisme se construit sur la base d'une relation nécessaire à un signifié absolu; pouvoir s'en passer, c'est proprement commettre un sacrilège.

Philippe Lacoue-Labarthe montre de manière très suggestive, dans un article intitulé «L'Impresentable», consacré en particulier à la critique de la *Lucinde* de F. Schlegel par Hegel³³, que le grief esthétique adressé au romantisme, visant l'ironie romantique et le subjectivisme absolu, est étroitement lié à un grief éthique. En effet la toute-puissance de la subjectivité exclut le recours nécessaire au réel et, encore davantage, à un signifié suprême. Le scandale du romantisme, et partant de toute entreprise artistique qui postule son auto-suffisance, est «comme tout scandale aux yeux du Savoir et de l'Esprit d'avoir dévoilé qu'il n'y a rien à dévoiler»³⁴.

L'ironie, le subjectivisme, l'auto-productivité de la littérature sont les propositions du romantisme allemand — et en particulier de Novalis — auxquelles Roud est resté le plus étranger; il était par contre très proche de cette sensibilité extrême des critiques romands à l'artifice et au danger de toute expression artistique ou de toute pensée «fonctionnant à vide», n'existant donc que par le dynamisme de sa propre réflexivité.

Cette sensibilité s'exprime à tout propos, dans les éditoriaux, les programmes, les textes critiques ou théoriques, mais aussi dans des textes de création ou des articles portant sur l'actualité. Là aussi, l'abstraction fonctionne comme une alerte: dès que la pensée s'éloigne du concret et du présent, elle est menacée par une perte de substance qui la voue au jeu froid de

29. «Autour de l'humanisme en marche», *op. cit.*, p. 17.

30. «Suisse romande», *op. cit.*, p. 4. Je souligne.

31. «Autour de l'humanisme en marche», *op. cit.*, p. 17. Je souligne.

32. *Ibidem*, p. 15.

33. Dans *Poétique* 21, Paris, Seuil, 1975, pp. 53 à 95.

34. *Ibidem*, p. 86.

ses miroirs. L'immoralité de la pensée purement abstraite est moins posée comme telle que donnée à lire sous une rhétorique symptomatique: chez Simond le signe abstrait est démoniaque, chez Ramuz il figure la loi du mauvais père.

Dans un texte en prose de Pierre Beausire, «Chambre», le signe est l'autre inquiétant, assigné à «quelque ordre étranger»³⁵. Le poète y décrit le mouvement de sa captivité: distrait d'abord par «un rythme nu et une espèce de musique sourde»³⁶, par des bruits de travail et d'eau qui deviennent «la voix profonde du changement pur»³⁷, il subit peu à peu l'assaut de cette réalité présente en devenant. Sa pensée est dominée, son «être entier, saisi»³⁸. Ce n'est que par un arrachement à ces voix diverses, dont il est le «lieu de rencontre»³⁹, que le poète peut retrouver son propre travail:

D'autres événements m'attendent. D'autres signes me réclament, qui sont déployés sur ma table. Je me dois à la réalité figurée que contient l'écriture.⁴⁰

Mais aussitôt surgissent l'écart, la différence, l'étrangeté de l'écriture:

Toute représentation le cède au présent même. Ces images que les mots délivrent, ces idées qu'ils édifient, que sont-elles sinon des *simulacres* qui visent à me distraire de l'heure vivante, à vaincre la résistance et la vigilance de mes sens et à me soumettre à quelque ordre étranger? Qu'est-ce que le monde où elles me mènent auprès de celui qui s'ouvre ici dans la simplicité et le mystère accoutumé de ses formes et de ses êtres [...]?⁴¹

L'écriture a moins de réalité, moins de vie, moins de familiarité, moins d'évidence que le monde réel, qui parle de toutes ses voix diverses. Elle n'en est pas moins impérieuse, dans son étrange pouvoir de susciter un monde d'idées, d'images, de simulacres: «quelle nécessité me penche sur la page — quelle fatalité?»⁴² Moins immédiatement vraie et convaincante que la réalité, l'écriture apparaît chez Beausire non seulement comme le lieu d'un manque d'être, mais aussi comme l'appel d'une altérité, d'un «ordre étranger» que le poète semble désirer et craindre à l'égal d'une force obscure et inconnue, inquiétante et irrationnelle.

On retrouve cet étonnant renversement de valeurs que Simond pratiquait aussi à propos de la pensée abstraite ou du travail de l'argent: alors même que ces deux activités relèvent de l'ordre rationnel, de la faculté symbolique, capable de mettre en œuvre un procès de signification, Simond les dénonce au nom de leur prétendue irrationalité, dont il montre le danger par un recours au registre lexical et métaphorique du diabolique. Cette inversion du rationnel et de l'irrationnel est frappante dans le texte de Beausire: c'est l'écriture, le travail sur les mots qui deviennent étranges, inquiétants, immaîtrisables, alors que l'abandon au mouvement de la vie des hommes et

35. Pierre Beausire, «Chambre», *Suisse romande*, n° 6, décembre 1938, p. 311.

36. *Ibidem*, p. 309.

37. *Ibidem*, p. 310.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*, p. 311.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*. Je souligne.

de la nature offre un rythme, une connaissance intime et simple du monde réel, «de ses formes et de ses êtres, de ses voix et de ses actes graduels»⁴³.

La rationalité déguisée en monstre

La même inversion, la même tendance à dénoncer comme irrationnel et néfaste un excès de rationalité constituent le thème central d'un article d'Albert Béguin paru en 1935: «Hitler ou la fatalité de l'Abstrait»⁴⁴. Se fondant sur une vérité générale concernant le travail de l'esprit — «Toutes les armes [que l'esprit humain] se forge finissent, un jour ou l'autre, par être un véhicule de choix pour le démon qu'il voulait abattre»⁴⁵ —, Béguin montre que le mouvement nazi s'est lancé à ses débuts dans un louable combat contre «le démon de l'Abstrait»: abstraction représentée alors par «une conception de l'homme, réputée 'libérale et marxiste', qui réduisait chacun au rang d'individu interchangeable, égal à tout autre»⁴⁶. Puis a eu lieu un «glissement fatal», «un renversement de valeurs peut-être inévitable»⁴⁷ qui vit triompher au sein même du parti de Hitler ce «démon de l'Abstrait», sous la forme d'un «Système»⁴⁸, d'un «Plan»⁴⁹ qui niait toutes les aspirations métaphysiques de l'individu, toutes les «tendances irrationnelles»⁵⁰ de l'âme allemande pour ne plus s'adresser qu'à la masse, à la «somme mathématique»⁵¹ des hommes.

Béguin mettait en évidence, dans un article de 1933⁵², le caractère religieux et irrationnel du mouvement nazi. Ici, c'est son hyper-rationalité, sa volonté de servir «la fameuse 'objectivité' allemande»⁵³ qu'il dénonce en reprenant la métaphore démoniaque:

les Allemands sont capables d'une si parfaite suppression du «sujet» que l'intellect seul reste intéressé et que le démon de l'Abstrait célèbre des triomphes inouïs⁵⁴.

Ainsi, pour Béguin, le caractère vicieux du «renversement de valeurs» qui caractérise l'évolution du mouvement nazi réside dans l'abandon des «revendications humaines» — «liaison étroite, organique, avec la Terre et le Sang»⁵⁵ —, des «tendances irrationnelles»⁵⁶ et de «tout ce qui était sen-

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. *Présence*, n° 2, mars 1935, pp. 1 à 4.

45. *Ibidem*, p. 1.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*, p. 3.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*, p. 2.

50. *Ibidem*.

51. *Ibidem*, p. 3.

52. «Keyserling et la jeunesse allemande», *Présence*, n° 1, mars 1933, pp. 21 à 26.

53. «Hitler ou la fatalité de l'Abstrait», *op. cit.*, p. 2.

54. *Ibidem*, p. 3.

55. *Ibidem*, p. 2.

56. *Ibidem*.

timent»⁵⁷ au profit d'une croyance en l'efficacité exclusive du «discours», du «programme», du «Système».

Béguin distingue donc une bonne irrationalité, qui a pour centre l'âme et les liens concrets de l'homme à la Terre, d'une mauvaise irrationalité, qui désigne par antiphrase les pouvoirs exacerbés de la raison et de l'abstraction. Ce danger semble guetter toute idéologie dès lors que l'intellectualité lui donne une forme doctrinale:

il est à craindre, si l'on n'y prend garde à toutes les minutes, que la nostalgie d'un épanouissement personnel, en prenant figure de *personnalisme* (avec le suffixe démoniaque de l'Abstrait), ne succombe à la même loi de renversement qui a faussé la révolution hitlérienne.⁵⁸

Avec sa rhétorique si typée, avec ses majuscules qui rapprochent les bonnes valeurs — «Terre», «Sang» — des mauvaises — «Abstrait» —, l'article de Béguin est une manifestation extrême de la crainte qu'éprouvaient les intellectuels romands face à toute construction intellectuelle, qu'elle soit théorique ou idéologique.

Le signe honni

Les raisons d'une angoisse

Il convient d'interroger cette crainte et ce refus communs à une époque, et en particulier la violence et l'expression paradoxale qui les caractérisent. Cette violence se traduit par l'hyperbole systématique — la négativité du signe atteint, chez Simond, à la démesure — et par le recours à une imagerie typée qui allie le langage religieux au langage de l'idolâtrie: démons, bourreaux, vampires, cultes, prêtres et faux dieux. Par ailleurs, le processus par lequel l'esprit humain se laisse séduire par l'abstraction apparaît comme une sorte de fatalité qui tend à se répéter et à s'imposer.

Cette démonologie du signe répond aux caractéristiques de la pensée archaïque telles que les décrit Freud dans *Moïse et le monothéisme* et dans «L'inquiétante étrangeté» (*Essais de psychanalyse appliquée*⁵⁹): la marque de l'«interdiction sacrée»⁶⁰ portée sur un objet non religieux, la «répétition involontaire»⁶¹, le trait inquiétant, lié à «l'idée du néfaste, de l'inéluctable»⁶² et attribué à un objet innocent.

Ce type de pensée ne peut resurgir que sous l'effet d'une angoisse dans un contexte historique où la magie et l'animisme ont disparu.

Comment expliquer et situer cette angoisse, son origine, ses causes culturelles ou historiques? Comment la désigner alors qu'on n'observe que son expression rhétorique?

La violence qui est mise à dénoncer la perversité du signe et de l'abstraction indique sans doute un processus de dénégation: les critiques romands

57. *Ibidem*, p. 4.

58. *Ibidem*.

59. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, «Idées», 1983. Ces essais ont été publiés en allemand entre 1906 et 1923.

60. *Moïse et le monothéisme*, *op. cit.*, p. 163.

61. *Essais de psychanalyse appliquée*, *op. cit.*, p. 189.

62. *Ibidem*.

refusent et craignent le pouvoir du signe précisément parce qu'il leur apparaît comme indispensable. Aussi nient-ils violemment ce dont ils tentent en vain de se passer: il s'agirait donc de la dénégation d'un manque.

Mais pourquoi ce manque, pourquoi cette impossibilité d'admettre la nécessité de systèmes abstraits, où le signe peut se mouvoir avec une relative autonomie, pourquoi cette dénégation qu'exprime bien A. Béguin en dénonçant «cette absurde croyance: que l'on peut créer des réalités humaines et affectives à coup de discours»⁶³?

Ramuz propose dans son article «Notre naturisme» une explication à l'incapacité des Vaudois d'estimer toute figure, toute forme, toute représentation, toute expression artistique qui soit tributaire d'autre chose que d'un pur mimétisme. Ramuz écarte l'explication historique qui lui paraît d'abord probante: l'impact de la Réforme et l'acharnement que mirent les Bernois à détruire toutes les images qui signifiaient l'ancien culte. Il tente de définir les vraies raisons de ce refus des travaux de l'esprit — raisons qui sont encore «'agissantes' dans nos profondeurs, aujourd'hui»⁶⁴. Il s'agit d'un naturisme intime lié depuis toujours, semble-t-il, à la situation de l'homme vaudois sur sa terre:

Ce naturisme-là sous-entend non seulement que la nature est bonne, mais qu'elle est parfaite; qu'elle se suffit à elle-même, qu'elle s'exprime parfaitement elle-même, et que toute représentation que l'homme tenterait d'en faire (en peignant sur de la toile, en écrivant sur du papier, en la modelant dans de la terre, en la taillant dans du marbre; par des couleurs, des lignes, par des mots et des sons) est condamnée d'avance parce qu'elle est d'espèce inférieure; qu'elle est coupable et même sacrilège.⁶⁵

La nature est la seule réalité auto-suffisante: la représenter, c'est nier sa perfection. Il y a pour Ramuz deux manières de représenter: tenter d'imiter — pour un peintre par exemple — la matière de la nature; ou se dégager du souci de ressemblance et user de moyens propres à la peinture: c'est imiter non plus la nature mais son pouvoir d'auto-expression — «la nature [...] s'exprime parfaitement elle-même»⁶⁶. Mais le sacrilège est alors plus grave encore: «il se trouve que, plus le peintre réussit, et plus il ment, à la limite»⁶⁷.

Cet amour de la nature jette un interdit sur toute forme et compromet la possibilité même de l'art:

Ce que le «naturiste» aime dans l'objet, c'est beaucoup moins sa forme que sa nature, par quoi il faut bien entendre sa vie, sa vie organique ou mécanique [...]

Le naturiste ne distingue l'«esprit» que là où il se confond avec l'énergie même de la nature⁶⁸.

Aussi Ramuz condamne-t-il le naturisme vaudois, qui détruit «les activités humaines les plus hautes qui sont aussi les 'artificielles'»⁶⁹.

63. «Hitler ou la fatalité de l'Abstrait», *op. cit.*, p. 4.

64. C.F. Ramuz, «Notre naturisme», *Aujourd'hui*, n° 2, 12 décembre 1929, p. 3.

65. *Ibidem*.

66. *Ibidem*.

67. *Ibidem*.

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*, p. 4.

L'explication ramuzienne est globale, elle touche tous les arts, toutes les images et ne se réfère pas à une histoire, mais à la situation d'une communauté sur une terre et dans un climat; elle est en quelque sorte «naturiste» elle-même dans la mesure où elle trouve ses raisons dans la nature et non pas dans des déterminations historico-culturelles qui tiendraient compte des facultés humaines «les plus hautes». Cette interprétation tautologique nous induit à penser que Ramuz définit ici un goût — pour le concret, le vivant, l'organique — auquel il n'est pas étranger; il ne cherche pas les raisons d'une angoisse — à l'égard du signe abstrait — dont il cherche à neutraliser les effets dans son œuvre romanesque.

Deux modèles de refoulement

Ramuz relève bien l'aspect sacrilège de toute représentation: dès lors qu'on pose une réalité absolue — la Nature ou Dieu —, tout jeu de formes qui ne dresse pas un autel à ce Sens suprême apparaît comme blasphématoire. Chez Béguin, chez Simond, chez Beausire, l'abstraction indispensable à la représentation verbale est inquiétante, insaisissable, démoniaque: on se trouve sur un autre plan que celui du refus prononcé au nom d'une vérité religieuse. Le caractère obsessionnel de la crainte des signes indique une angoisse et un refoulement:

tout affect d'une émotion, de quelque nature qu'il soit, est transformé en angoisse par le refoulement⁷⁰.

Ne pourrait-on penser dès lors que cette démonologie du signe, soutenue par une rhétorique de la fatalité, est une forme de retour du refoulé?

Cette interprétation m'est suggérée par la description d'un phénomène semblable dans la peinture des années 30, analysé par Hans-Jörg Heusser dans son article «Heimatsehnsucht und Katastrophenangst — sozio-psychologische Aspekte der schweizerischen Malerei der dreissiger Jahre»⁷¹. Heusser montre que les artistes officiels des années 30 limitèrent l'univers imaginaire de leurs œuvres à la représentation de scènes idylliques, bucoliques, harmonieuses, et de scènes de la vie privée, sereine et protégée.

Ces peintres s'en tenaient à des modèles classiques et évitaient tous les sujets où pouvaient apparaître des conflits psychiques ou sociaux, des situations angoissantes ou pathologiques, ce que Heusser nomme «das Unheimlich-Unheimliche»⁷². Le refoulement de ces réalités, très présentes à l'époque par le fait du chômage, de la menace fasciste, des difficultés économiques, conduisit les peintres officiels à se limiter à un monde compensatoire restreint, familier et heureux, réunissant toutes les caractéristiques de la «Heimat» et représenté de manière classique, sans qu'interviennent jamais les associations libres suscitées par l'inconscient.

Le refoulé est l'inquiétant, «das Unheimliche par excellence»⁷³, qui ne peut être séparé de l'idée de son retour possible, sous forme de puissances violentes et déchaînées qui viendraient détruire tout ordre, toute raison,

70. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, *op. cit.*, p. 194.

71. Dans *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kunsthaus Zürich, 1981, S. 278-313.

72. *Ibidem*, S. 284.

73. *Ibidem*, S. 285.

toute moralité. La crainte irrationnelle de la catastrophe — «Katastrophen-angst»⁷⁴ — exprime le retour du refoulé par des sujets typés:

Bilder des Krieges und des Flüchtlingselends, der Gewalt und der Zerstörung, Darstellungen von Hölle und Unterwelt, Wüste und Einöde, des Teufels, des Dämonischen, Gespenstischen, Maske und Fratze, Untier und Ungetüm.⁷⁵

Le retour du refoulé se présente donc dans la peinture officielle et dans certains textes littéraires et critiques des années 30 comme une peur des réalités irrationnelles et immaîtrisables: la catastrophe d'une part, le démon de l'abstraction d'autre part. Cette analogie entre peinture et littérature s'accompagne d'autres manifestations parallèles: le défaut de déclarations théoriques ou programmatiques, sensible surtout dans *Aujourd'hui* et généralisé chez les peintres⁷⁶; une distance commune face au surréalisme, implicite chez les peintres, qui tous s'abstiennent de représenter la «menschliche Kreatürlichkeit»⁷⁷, la nature humaine avec ses forces inconscientes, ses pulsions et ses besoins naturels parfois destructeurs, explicite chez plusieurs critiques littéraires — E. Humeau, G. Nicole, G. Roud, A. Vogel — qui s'insurgent violemment contre le mouvement. Ainsi E. Humeau:

Le surréalisme couve des obscénités et des blasphèmes qui sentent à sept lieues les délectations moroses du camarade brigadier⁷⁸,

ou A. Vogel:

Les surréalistes n'ont, jusqu'à présent, réalisé que des fausses-couches⁷⁹.

L'expression paradoxale du refoulement apparaît à nouveau: les critiques et les écrivains romands des années 30 dénoncent les excès et les dangers de la rationalité, s'abstiennent de toute prise de position théorique et abstraite, et révèlent en même temps leur crainte de l'irrationalité par un refus de l'inspiration incontrôlée et par un attachement au modèle classique de la création littéraire.

Un plaisir interdit

Mais les écrivains ont-ils refoulé, comme les peintres, les réalités conflictuelles et angoissantes de la «Lebenspraxis»⁸⁰ et exprimé leurs craintes sur le mode de la catastrophe? On pourrait le penser en lisant *La Grande Peur dans la montagne* de Ramuz où la «dénégation de la réalité sociohistorique»⁸¹ se retourne en vision cataclysmique. Pourtant plusieurs écrivains — les poètes en particulier — n'ont pas évité de représenter les conflits de

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*, S. 286. Je souligne.

76. H.-J. Heusser parle du «bemerkenswerte Mangel an intellektuellen Debatten, an theoretischen und programmativen Äusserungen sowie an Legitimationsbedürfnis, der für die 'peinture officielle' [...] kennzeichnend ist», *ibidem*, S. 285.

77. *Ibidem*.

78. Dans *Présence*, n° 1, janvier 1932, p. 30.

79. Dans *Aujourd'hui*, n° 79, 4 juin 1931, p. 6.

80. *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, op. cit., S. 283.

81. Roger Francillon, «Ramuz et *La Grande Peur dans la montagne*», op. cit., p. 12.

l'individu et ses problèmes psychiques, liés de près ou de loin à la situation historique.

Si le retour du refoulé prend la forme d'une démonologie du signe, on peut supposer que le refoulé lui-même est en rapport avec le signe, ses pouvoirs et ses séductions. J'avancerai l'hypothèse d'un refoulement du plaisir pris aux signes, au travail de l'écriture, aux jeux du signifiant: si les écrivains romands ont pu ressentir ce plaisir avec force, ils se sont trouvés face à un interdit qu'ils ont intériorisé et qui s'est transformé en mauvaise conscience, conférant du même coup à l'écriture un statut d'activité secrète et coupable.

L'exemple de Gustave Roud montre certains effets de cet interdit: c'est sans doute pour y parer que Roud s'est intéressé au romantisme allemand, mais c'est en y sacrifiant qu'il a proposé une vision partielle de ce mouvement et des traductions classiques de ses œuvres.

L'histoire de cet interdit imposé aux écrivains romands⁸² révélera la qualité, propre à la Suisse romande des années 30, d'un «romantisme maternel» qui ouvre un large espace à l'expression de l'âme et de la nature, tout en se gardant par des formes classiques de la fécondité libre de l'inconscient, d'une vision de l'homme qui intègre pulsions et réalités physiques, d'une écriture soumise à des mécanismes psychiques proches du rêve ou de la folie, à des jeux de signifiants indépendants de toute réalité référentielle.

L'hypothèse de la dénégation semble donc trop faible: l'évidence de la nécessité du signe abstrait dans toute expression littéraire, du plaisir qu'il peut offrir, n'a pas été simplement déniée par les critiques romands — c'est-à-dire refusée alors même qu'ils savaient, consciemment, que l'écrivain ne peut se passer totalement de l'abstraction. Cette évidence a été refoulée et ne s'est plus exprimée qu'au travers des déformations provoquées par le travail de l'inconscient.

«Péchés de signe» dans la pensée française: comparaison et divergences

Cette ambiguïté, cette double résistance que s'offrent l'un à l'autre un romantisme et un classicisme interdépendants sont la propriété même de la culture romande des années 30. On pourrait se contenter, sans elles, de se reporter aux descriptions de Jean-Louis Loubet del Bayle sur *Les Non-conformistes des années 30*⁸³ ou à celles de Bernard-Henri Lévy sur *L'Idéologie française*⁸⁴.

Les similitudes sont en effet frappantes entre la pensée française qui s'élabore dès la fin des années 20 en réaction contre la politique gouvernementale, et la position des intellectuels romands à la même époque. Ces convergences se situent moins au niveau des idées et des contenus — l'orientation politique est nettement plus marquée en France qu'en Suisse romande — qu'à celui des thèmes, des récurrences métaphoriques.

Deux titres de chapitres du livre de Lévy déjà nous alertent: «La Fête des mères» et «Péchés de signe». Lévy montre de manière très polémique que «l'idéologie française», qui est à ses yeux la forme qu'a prise le fascisme en

82. Voir cinquième partie.

83. Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969.

84. Bernard-Henri Lévy, *L'Idéologie française*, Paris, Grasset, «Figures», 1981.

France, se fonde en particulier sur un refus extrêmement puissant: la «signophobie»⁸⁵ ou la haine de l'abstraction, des médiations, des signes et «de ces grands signifiants qu'étaient l'Etat, le Politique, l'Institution, la Loi»⁸⁶. L'objet privilégié de cette phobie est, comme chez Ramuz ou Daniel Simond, l'argent:

L'Argent Dieu? Non, l'Argent Satan, — où toute l'idéologie française s'accorde à reconnaître, et cette fois pour de bon, le plus froid de tous les monstres froids et la plus coriace, la plus maligne, la plus irréductible des résistances à ses desseins d'organicité.⁸⁷

J.-L. Loubet del Bayle constate la même phobie dans les groupes «non-conformistes», *Esprit* et *Ordre Nouveau* en particulier:

A la vérité, les griefs essentiels de ces groupes contre la société capitaliste se résumaient en deux mots: matérialisme et abstraction.⁸⁸

Tout comme en Suisse romande, l'horreur du signe et de l'argent n'existe qu'en fonction d'un violent désir d'immédiateté, de spontanéité, de plénitude, d'appréhension du concret et de la vie. C'est à la jonction de ce refus et de ce désir que s'établit le lien entre les «Péchés de signe» et «La Fête des mères»: la haine de toute institution fondée sur des signes est toujours corrélative d'une tendance au «retour au creux de la matrice»⁸⁹ qui passe par une revalorisation de l'ordre organique, «de la Terre et du Corps, de la Race et de la Nation»⁹⁰.

Cette pensée anti-intellectualiste a été soutenue en Suisse romande par l'intérêt — la passion parfois — de certains critiques pour les œuvres de Gide et de Nietzsche.

Pourtant la Suisse romande n'a pas cédé entièrement à ce «rêve de fusion et d'organicité»⁹¹, à ce paganisme de «la fête plurielle des mères»⁹² que Lévy dénonce comme le fondement de la pensée fasciste française. Deux résistances n'ont cessé d'agir contre ce romantisme matérialiste: une résistance classique qui rappelait la nécessité du contrôle de la raison dans les activités artistiques; une résistance spirituelle et morale qui sut maintenir la reconnaissance et les exigences d'une transcendance et d'une universalité face au pouvoir des instincts et des désirs, face au particularisme.

La résistance romande à l'idéologie vitaliste: l'exemple d'*Aujourd'hui*

La revue hebdomadaire *Aujourd'hui* (5 décembre 1929-31 décembre 1931), publiée par l'éditeur Mermod et dirigée par Ramuz et par Roud, illustre exemplairement ces divergences, ces résistances, cette présence

85. *Ibidem*, p. 271.

86. *Ibidem*, p. 269.

87. *Ibidem*, p. 273.

88. *Les Non-conformistes des années 30*, *op. cit.*, p. 232.

89. *L'Idéologie française*, *op. cit.*, p. 26.

90. *Ibidem*, p. 26.

91. *Ibidem*, p. 233.

92. *Ibidem*, p. 236.

simultanée de valeurs maternelles et de revendications prononcées au nom de la raison, au nom d'une destination spirituelle de l'homme.

Le «Petit avertissement» de la rédaction situe la revue dans la ligne d'un retour au concret qui marque une claire réticence face à tout programme abstrait:

Des faits à une extrémité et des faits bruts; à l'autre la pure poésie (si possible) qui est aussi la métaphysique. Rien entre deux. (Cet «entre deux» serait, par exemple, la «critique littéraire», ou théâtrale, la critique en général, les doctrines, les théories, toute cette bourre, tout cet accablant «didactisme» dont il nous semble bien quand même que le public commence à être fatigué. [...])⁹³

Ce goût du concret s'exprime dans de nombreux articles où sont glorifiés les choses, la matière, les objets, l'élémentaire, l'organique. Paul Budry propose de développer ce goût et ce sens de l'objet: «pris au jeu de la culture», l'homme moderne a perdu «le sentiment premier et immédiat de l'objet»⁹⁴. Or ce sentiment est essentiel à l'art:

Il n'y a plus d'intelligence s'il est permis à je ne sais quelle intuition première, illogique et ventrale, de nier une chose qui existe; il n'y a plus d'art, mais il n'y a plus d'hommes, il n'y a plus que des clercs, si cette intuition perd le gouvernement de l'activité créatrice.⁹⁵

On loue par ailleurs, à la suite de Nietzsche, les facultés non-intellectuelles de l'homme:

L'intelligence trouble les instincts, la volonté, le caractère et l'action. Il semble que l'intelligence aspire à la royauté par la perversion et la destruction.⁹⁶

On s'en prend à la démocratie, au capitalisme américain, aux doctrines politiques qui soumettent l'homme à une idée. On glorifie la beauté et l'énergie physiques, les vertus guerrières, la proximité de l'homme à ses racines terriennes.

Mais cet anti-intellectualisme est battu en brèche dès lors que l'expression entre en jeu: la matière vaudoise, le «naturisme» vaudois doivent être exploités mais aussi dépassés; ainsi pour Ramuz, on l'a vu, le primat de la nature et de la vie organique est un obstacle aux «activités humaines les plus hautes qui sont aussi les 'artificielles'»⁹⁷. La création artistique passe par des formes et non par des «matières vivantes»⁹⁸.

Parlant du *Second manifeste du surréalisme* de Breton, Roud pose que «l'attitude surréaliste restait capable de découvertes tant qu'elle se situait aux confins de deux domaines antagonistes»⁹⁹: le rationnel et l'irrationnel, le contrôle de la raison et «l'immense ennui du hasard», la contrainte et la

93. *Aujourd'hui*, n° 8, 23 janvier 1930, p. 1.

94. «Le huitième jour de la Création» 1, *Aujourd'hui*, n° 3, 19 décembre 1929, p. 2.

95. *Ibidem*.

96. Alfred Wild, «Hypothèses», *Aujourd'hui*, n° 103, 19 novembre 1931, p. 6.

97. Ramuz, «Notre naturisme», *op. cit.*, p. 4.

98. *Ibidem*, p. 3.

99. Gustave Roud, «Textes», *Aujourd'hui*, n° 6, 9 janvier 1930, p. 5.

gratuité. Mais Roud exprime sa profonde méfiance face à la tentation du *Second manifeste* de rompre «la fragile passerelle-limite entre l'égarement et la raison», et de se passer, dans «sa chasse anxieuse à l'extrême de l'irraisonné», d'«un contrepoids rationnel, dissimulé ou non»¹⁰⁰.

A. Vogel se sert des mêmes arguments pour dénoncer chez les surréalistes l'intervention excessive du rêve «dans la genèse de l'œuvre d'art»¹⁰¹:

Le rêve est bien une source d'inspiration. Mais il n'est jamais qu'une ébauche lointaine. L'inspiration est bien une phase du travail de création. Mais sans l'assouplissement que lui impose une règle arbitraire, elle reste à l'état informe¹⁰².

On pourrait objecter que les disciples de Gilliard — A. Wild en particulier — sont aux antipodes d'un Roud ou d'un Ramuz. Les premiers en effet exaltent la volonté de puissance, la beauté physique, l'énergie musculaire; les seconds exigent que la raison, la contrainte, les règles et les formes régissent la création artistique, mais ils veulent aussi exprimer la matière brute, la vie des choses et des corps, la «secrète résistance de l'objet»¹⁰³, ou encore les réalités terriennes et paysannes, l'«obscur sentiment de fraternité de l'homme avec tout ce qui l'entoure»¹⁰⁴.

Tout en accueillant dans ses colonnes les plus énergiques déclarations vitalistes, la Rédaction d'*Aujourd'hui* prône une attitude interrogative, contemplative, faite d'amour et de respect¹⁰⁵. Roud de même, dans quelques textes qui seront repris plus tard dans *Air de la solitude*, montre que la santé et la force physique aveuglent la perception et que seules la faiblesse et la vulnérabilité peuvent l'aiguiser, l'ouvrir aux visions de l'«identité poétique». Il refuse l'abandon à un sentiment de communion avec la nature, craignant l'obscurité de cette fusion.

Aujourd'hui se révèle comme le lieu exemplaire où s'expriment et se limitent réciproquement une «signophobie» farouche et un goût classique des règles et de la forme maîtrisée.

Entre le refus de toute abstraction et l'exigence d'une forme soumise à la raison, la revue *Aujourd'hui* désigne la place unique et propre que la Suisse romande occupe dans une Europe intellectuelle fascinée par les mythes collectifs et par des rêves de retour aux origines.

La Suisse romande des années 30: une position originale?

Mais la Suisse romande des années 30 entend-elle vraiment occuper cette place, veut-elle assurer cet équilibre entre un romantisme des valeurs et un classicisme des formes? Connaît-elle ses phobies, sa haine du signe, son dégoût de l'informe? Il semble plutôt qu'elle ne les voie pas, mais qu'elle les dise à tout propos, le plus souvent ailleurs que dans les programmes ou les

100. *Ibidem*.

101. A. Vogel, «Le Surréalisme et l'inspiration», *Aujourd'hui*, n° 79, 4 juin 1931, p. 5.

102. *Ibidem*, p. 6.

103. Gustave Roud, «Textes», *Aujourd'hui*, n° 26, 29 mai 1930, p. 6.

104. C.F. Ramuz, «Les valeurs paysannes», *Aujourd'hui*, n° 85, 16 juillet 1931, p. 3.

105. Voir «L'attitude interrogative», *Aujourd'hui*, n° 57, 1er janvier 1931, pp. 1-2.

déclarations positives. Il faut donc lire les images, les contradictions, les obsessions récurrentes qui sillonnent ses lettres; afin de trouver peut-être, comme B.-H. Lévy pour l'idéologie française, son «langage» et ses motivations les plus vrais, son histoire la plus secrète:

elle fonctionne comme un lexique, une encyclopédie, un cercle bien fermé, une ronde réglée d'images, — le fascisme français est un langage qui est, à la lettre, structuré comme un inconscient¹⁰⁶.

L'issue par laquelle la pensée romande échappe aux obsessions collectives de l'époque, par où elle est originale, ne peut se décrire qu'en termes de résistances, de défenses, de réactions qui n'empruntent pas les voies du conscient. Aussi faut-il interroger les motivations inconscientes qui provoquent cette crainte du moindre égarement de l'inspiration, ce refus du hasard dans la création, ces réticences devant l'informe, le débridé, l'arbitraire ou la gratuité des œuvres.

Nous retrouvons ici l'interdit et le refoulement — spécifiquement romands — qui ont donné lieu à une angoisse fortement inscrite dans la rhétorique des textes et des articles; cet interdit censure rigoureusement le plaisir et la liberté que peut offrir le langage dès lors qu'il n'est plus retenu dans des normes classiques, qu'il s'offre avec toutes ses virtualités auto-créatrices. On ne s'étonnera pas, de ce fait, que les déclarations anti-freudiennes les plus virulentes abondent dans les revues romandes des années 30: les écrivains et les critiques sont fort loin d'admettre que l'œuvre — comme le jeu, le rêve ou l'humour — soit l'accomplissement d'un désir refoulé, ou que la forme ait fonction de «prime de plaisir» pour mieux séduire le lecteur!

Aussi préjudiciable qu'il ait pu être cet interdit pour le débat esthétique et le renouvellement des formes littéraires, il a joué, au plan idéologique, comme un obstacle puissant contre les tentations régressives qui privilégiaient à l'époque les forces primitives et brutales: il convient de le situer dans son histoire, d'en retrouver les origines.

Je choisirai comme point de départ de cette recherche ce qui m'a paru être une tache aveugle dans la pensée romande de ces années: l'appréhension contradictoire de ses rapports au classicisme et au romantisme. Il semble en effet que ceux qu'on désigne comme des romantiques — Roud en particulier — soient parmi les plus classiques, alors que les disciples de Gilliard par exemple, qui affichent leur fidélité au classicisme, se réclament de valeurs incontestablement romantiques.

106. *L'Idéologie française, op. cit.*, p. 291.

CINQUIÈME PARTIE

**La Suisse Romande
des années 30:
un romantisme au défi**

CHAPITRE I

Dénis de romantisme

La crainte et le refus du signe abstrait parlent un langage métaphorique — celui de l'horreur diabolique, de la raideur hivernale, du miroir glacial — qui désigne le lieu inconscient d'une angoisse. Ce langage se précise dès lors qu'il ne s'agit plus du signe en général mais du signe linguistique, du mot et de son usage littéraire. L'interdit du plaisir ludique et de la liberté que peut procurer la langue s'inscrit dans une cohérence rhétorique qui vient confirmer la fréquence, chez les écrivains romands, d'une attitude culpabilisée face à l'écriture.

Les fausses séductions du langage

Pour Gustave Roud, la poésie est un «pouvoir miraculeux» si elle sait «rendre la vie aux choses en leur disant seulement leur nom»¹. Mais tous les poètes n'en sont pas capables :

L'on en voit, les yeux purs comme leurs frères, machiner vainement, avec une patience et un amour infinis, de grands pièges musicaux condamnés à rester vides, et d'autres qui n'ont qu'à murmurer quelques syllabes pour voir dans leurs mains ruisseler le Ciel et la Terre. C'est le mystère de la Grâce.²

A la grâce d'une parole efficace et pleine s'oppose la vanité d'une machinerie, d'un piège, d'un artifice. De même, dans une lecture critique d'*Ulysse* de Joyce, Roud s'en prend aux «procédés», au «désordre apparent de ce langage»; c'est encore la virtuosité technique opposée au sentiment: «Toutes ces merveilles d'agencement ne valent pas un mouvement de l'auteur vers sa créature.»³

Dès lors qu'elle ne sert plus exclusivement à nommer les choses, la langue n'est que désordre, jeu, mouvement vide, vaine subtilité. A. Vogel prône

1. «Prière pour la tache des yeux», *Aujourd'hui*, n° 7, 16 janvier 1930, p. 5.

2. *Ibidem*.

3. «Lecture d'*Ulysse*», *Aujourd'hui*, n° 24, 15 mai 1930, p. 4. Notons que Charles-Albert Cingria, dans un article sur Joyce où il fait l'éloge de *Gens de Dublin* et de *Dedalus*, porte sur *Ulysse* un jugement d'une grande violence: il qualifie ce roman de littérature «orgiesque, surajoutée» telle «de la grosse aquarelle grasse», usant de «moyens artificiels qui n'engendrent plus rien qu'un énorme ennui» (*Aujourd'hui*, n° 57, 1^{er} janvier 1931, p. 6).

une conception de la langue où le mot ait «un caractère absolu, presque sacré»; aussi ne peut-il que se désoler d'une évolution historique qui s'éloigne de ses vues:

La découverte de l'imprimerie et l'avènement de la libre-pensée débridèrent ces forces dangereuses du langage. Rabelais est le premier grand phraseur des temps modernes. Il annonce les Encyclopédistes et les marxistes. Tous ces gens qui jonglent avec les idées, parce qu'ils jouent avec les mots. Tout ce désordre spirituel qui n'est souvent que désordre verbal. Hugo, les symbolistes, les surréalistes, tous ces brouillons qui s'engagent dans des théories sous prétexte d'affranchir l'art.⁴

A. Vogel prend par ailleurs pour modèles Vauvenargues et Boileau.

La dénonciation hyperbolique d'un vice anarchique et universel — «Tous ces livres, tous ces journaux, tous ces discours qui accusent à faux, démentent à vide, énervent à tort»⁵ — révèle encore une fois une angoisse, une crainte irraisonnée qui voit partout à l'œuvre les «forces dangereuses du langage». Celles-ci ne sont rien d'autre que les pouvoirs propres du langage: ses capacités de se développer par auto-référence, par auto-création, sans que soient exclus «les mots usés qui ne plaquent plus sur du réel»⁶.

On se rappelle le mépris de Trollet pour les «artificiers de la Lettre» et sa défense de la simplicité, garante de l'authenticité de l'écrivain. Parlant de Gilliard, Pierre Beausire situe le danger par rapport à l'attitude qu'il convient d'adopter à l'égard du langage:

Sa première ambition comme son premier devoir prescrivent ainsi à l'écrivain de se rendre maître des mots pour être honnêtement et efficacement l'interprète de la réalité des choses.⁷

C'est ici au nom de valeurs classiques — la maîtrise, la clarté, l'honnêteté — que Beausire défend le respect de la propriété et de la résistance des mots contre leur usage ludique.

Tenant le même propos à l'égard de Roud, Georges Nicole ajoute aux arguments classiques — contrôle de la pensée, lucidité, pureté de la langue — un argument romantique:

la place essentielle qu'il restitue à l'inspiration l'éloigne de certains jeux poétiques d'aujourd'hui que mènent, à l'écart du poète, l'intelligence et le langage⁸.

Que ce soit par un refus de l'obscurité ou par une croyance en l'inspiration du poète, en la grâce de sa «mesure verbale»⁹, la critique romande est unanime à dénoncer toute rhétorique, toute recherche poétique qui se complaisent à leurs propres jeux. Mais la convergence d'arguments contradictoires est particulièrement frappante: ainsi chez Georges Nicole, on trouve

4. «L'écrivain dans la cité ou J.R. Bloch et le rôle du langage», *Aujourd'hui*, n° 97, 8 octobre 1931, p. 5.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. «Edmond Gilliard», *Présence*, 11^e année, n° 3, 1933-34, p. 30.

8. «Gustave Roud», *Présence*, 11^e année, n° 3, 1933-34, p. 56. Je souligne.

9. A. Vogel, *op. cit.*, *Aujourd'hui*, n° 97, p. 5.

à la fois une défense de l'inspiration contre le travail libre ou gratuit sur la langue et, à propos de *L'Amour fou* de Breton, une condamnation de ce «monde poétique surgi du sol obscur de la libido», prononcée au nom d'un désir de clarté et de distinction:

Avouerais-je que du sein de ce climat, lourd de toutes les fièvres, de cet univers proche du néant, où tout peut être tout, j'ai éprouvé la nostalgie de ce qui vit séparé, d'une existence irremplaçable¹⁰.

Dans une «Lettre à Claude Roulet», le poète neuchâtelois Jean-Paul Zimmermann définit sa conception de la poésie, qui doit être «essentielle-ment communication, communion»¹¹, nourrie «d'humanité et de chair» et capable de procurer «un frisson cosmique». Sa définition passe par une double critique qui vise la poésie formelle, ordonnée à «la raison» ou aux «cadres d'acier de la loi», et la poésie surréaliste, qui prétend «révéler exclusivement les opérations et les prodiges» de l'inconscient.

La condamnation du formalisme se fonde sur des griefs dont la qualité rhétorique nous est déjà bien connue: cette «certaine poésie» n'offre aucune «substance et nourriture» car «elle tend de plus en plus à se cristalliser à part du réel dans sa perfection formelle et sa stérile absence»; elle est «œuvre artificieuse», «ne manifestant rien de plus que ses propres moyens et ses ruses»; elle ne produit, par «une application gratuite à quelque jeu de marqueterie», que des «irisations», des «transparences glacées et désertes», de «subtiles géométries», des «lueurs de machines polies et parfaites». Toutes les qualités du mauvais signe surgissent ici: perfection et subtilité vaines, artifice, ruse, stérilité, vide, froids reflets de miroir, fonctionnement mécanique et gratuité du jeu.

L'exemplarité rhétorique et thématique de cette critique est d'autant plus remarquable qu'elle s'accompagne d'un aveu clair et honnête: le refus d'une poésie de pur jeu est la conséquence directe d'une exigence morale: «la raison première et dernière» de la poésie est «un besoin inextinguible de rédemption dans l'unité». L'interdit d'une poésie ludique est donc bien le fait d'une attitude profondément — religieusement — culpabilisée:

Cette morale que je veux retrouver au fond de toute création artistique n'est point de celle qui prêche et jette l'anathème, mais de celle qui essaie de construire en gémissant. Si je ne me sentais tenaillé par la Faute, peut-être jamais n'aurais-je écrit un vers.

La rhétorique de l'interdit dénonce ainsi le lieu de son obsession: en condamnant les pouvoirs de l'intelligence comme ceux de l'inconscient, elle révèle non tant son refus d'une doctrine esthétique qu'une crainte de l'emprise du signifiant sur la nomination des choses. L'intelligence abstraite et l'inconscient, aussi opposés qu'ils soient, laissent en effet libre cours au langage comme artifice, jeu, fantaisie, machinerie, sophistication. Si la «Faute» est, comme chez Zimmermann, à l'origine de l'acte d'écrire, on peut imaginer que la communion rédemptrice rêvée comme raison dernière de la poésie se heurte — nécessairement — à la médiation du verbe, abstraite et discontinuée.

10. «L'Amour fou d'André Breton», *Suisse romande*, n° 2, juin 1938, pp. 90-91.

11. Jean-Paul Zimmermann, «Lettre à Claude Roulet», *Revue de Belles-Lettres*, n° 5, avril-mai 1937, pp. 142 à 147. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cet article.

Dans une époque où la vie et le sentiment sont préférés à la forme pure, la critique romande se penche exclusivement sur le sens des œuvres, afin de révéler l'intensité ou l'originalité de l'acte créateur qu'elles supposent et qui les fait participer d'un absolu vivant et universel «sans fin prolongé dans tous les êtres»¹².

Louant la méthode critique de Jean Cassou, Marcel Raymond relève précisément cet aspect de sa démarche:

Sans s'arrêter à la «forme» de l'œuvre, il s'efforce de parcourir à rebours, de revivre en sens inverse le processus de l'individuation, pour retrouver sous les mots, les sentiments et les images, l'acte vital qui a engendré le poème, la nature et la valeur de sa participation à l'univers, quelque chose qu'il faut bien nommer sa position métaphysique.¹³

L'argument est là, incontestablement, de nature romantique et révèle une étape de la pensée critique romande: la mise à distance de la forme — non vivante — au profit de la révélation d'un sens, d'un acte ou d'une expérience qui renvoient immédiatement à l'homme.

Guy de Pourtalès: l'anarchie romantique

Dans un plaidoyer en faveur du roman réaliste, anglais en particulier, Guy de Pourtalès exprime ses réserves à l'égard du roman français classique, intellectuel, idéologique, abstrait, politique, qui élude toujours le «contact immédiat de la réalité»¹⁴. Malgré Stendhal et Balzac, qui ont su passer «de l'abstrait au concret sans autre souci esthétique que d'exprimer ce concret, fût-ce au mépris de la phrase et de sa musique»¹⁵, les romanciers français du XX^e siècle échapperont «une fois encore à la réalité»¹⁶.

Portalès dénonce la fortune, en 1937, d'«une école du roman qui semble avoir perdu absolument tout contact avec l'expérience pour n'être plus qu'un brillant paradoxe, ou qu'un exercice de style, ou enfin osons le dire, qu'une outreucidante sottise»¹⁷. Le grief esthétique est donc toujours le même: excès de style, vanité et illusion de la «virtuosité et [de] l'éclat d'une plume»¹⁸, duperie de la «musique des mots»¹⁹, de «ce que j'appellerais l'écriture Picasso»²⁰. C'est encore la forme pure qui est en procès:

Le goût du Français pour la forme l'a longtemps maintenu dans cette erreur que cette forme, si elle ne justifiait toujours le fond, du moins le rendrait toujours acceptable. La France est le seul pays au monde, je pense, qui compte des chefs-d'œuvre purement formels.²¹

12. Marcel Raymond, «Pour la poésie», *Présence*, III^e année, n^o 4, mai 1935, p. 30.

13. *Ibidem*.

14. Guy de Pourtalès, «Réflexions sur le roman en général et sur un roman en particulier», conférence prononcée en 1937, *Écriture* 16, printemps 1981, pp. 13 à 47; ici p. 36.

15. *Ibidem*, p. 36.

16. *Ibidem*, p. 37.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*, p. 39.

19. *Ibidem*, p. 37.

20. *Ibidem*, p. 38.

21. *Ibidem*, p. 39.

Le langage de l'interdit propre à la littérature romande des années 30 décline ici l'alphabet de ses préférences, dans sa rhétorique la plus typée: le cœur contre l'intelligence et l'«artifice de l'esprit»²², le sentiment et l'expérience contre la virtuosité brillante de la pensée ou du style, le «mystère» contre les «idées»²³, la littérature qui puise sa sève vivante dans le concret et le réel contre l'«éternelle anarchie»²⁴, contre les romanciers «amateurs de suicide»²⁵.

Guy de Pourtalès expose à l'aide des concepts de romantisme et de classicisme les raisons d'une aversion pour toute œuvre littéraire trop soucieuse de sa forme. Si le roman français a pu se libérer de sa trop grande intellectualité, c'est grâce à trois Suisses, Rousseau, Mme de Staël et Benjamin Constant; Pourtalès relève

ce qu'a signifié pour la France cette colonisation par la Suisse (sous-entendez par l'Allemagne et l'Angleterre à travers la Suisse), Calvin, Shakespeare, Byron, Schiller et Goethe, c'est-à-dire tout le romantisme verbal et plastique d'une part, le protestantisme libre-penseur du vicair savoyard d'autre part, entrant en fraude au pays de l'orthodoxie classique et catholique pour y achever la Révolution.²⁶

Ce romantisme est donc ici une valeur positive: c'est le romantisme d'origine allemande ou anglaise dont Pourtalès ne trouve aucune trace, par exemple, chez Balzac et Stendhal:

Leurs ouvrages sont aussi conscients que possible, entièrement déterminés et pour ainsi dire sans hasard d'inspiration, conditionnés par l'événement. Nul abandon au rêve ou au fantastique; peu de contact avec la nature; presque pas de souvenirs d'enfance, nulle amitié pour les bêtes²⁷.

Pourtalès dénonce la fortune, en 1937, d'«une école du roman qui semble avoir perdu absolument tout contact avec l'expérience pour n'être plus qu'un brillant paradoxe, ou qu'un exercice de style, ou enfin osons le dire, qu'une outreucidante sottise»¹⁷. Le grief esthétique est donc toujours le même: excès de style, vanité et illusion de la «virtuosité et [de] l'éclat d'une plume»¹⁸, duperie de la «musique des mots»¹⁹, de «ce que j'appellerais l'écriture Picasso»²⁰. C'est encore la forme pure qui est en procès:

Et le roman, ainsi, échappera une fois encore à la réalité. Dadaïsme, surréalisme, esprit dit nouveau, se disputeront l'honneur de l'escamoter comme on escamote un simple général russe, et les néo-romantiques de 1937 se conformeront désormais au principe nouveau posé par l'auteur de *l'Immoraliste*: «Il faut être sans loi pour écouter la loi nouvelle.»²⁹

22. *Ibidem*, p. 38.

23. *Ibidem*, p. 39.

24. *Ibidem*, p. 37.

25. *Ibidem*, p. 38.

26. *Ibidem*, p. 35.

27. *Ibidem*, p. 36.

28. *Ibidem*, p. 37.

29. *Ibidem*.

Entre le romantisme du XIX^e siècle qui se paie de mots et le romantisme anarchique du XX^e siècle, Pourtalès établit une relation significative: si l'un et l'autre entravent le développement du roman réaliste, c'est qu'ils sont coupables du même péché; mais pour le premier, le grief est de nature esthétique — «la musique des mots» —, pour le second, il est de nature esthétique — «un exercice de style» — et éthique — «l'éternelle anarchie», les «amateurs de suicide».

On retrouve là exactement la conjonction du grief esthétique et du grief éthique que Philippe Lacoue-Labarthe a montrée à propos de la critique du romantisme par Hegel³⁰; l'immoralité du romantisme est tout entière dans son nihilisme «esthétique-moral»³¹. Lacoue-Labarthe parle aussi de «la dérive éthique du grief esthétique»³²: c'est précisément ce qui se passe dans la conférence de Pourtalès.

L'intérêt des romantiques pour la seule forme, pour le «brillant paradoxe»³³, pour le pur plaisir de l'«arrangement de mots rares ou curieux»³⁴ n'est pas seulement une illusion esthétique aux yeux de Pourtalès; il est immoral car il nie la nécessité de se référer aux choses, au concret, à l'expérience. Le romancier romantique se trouvera devant l'arbitraire total: «la vie qu'il veut décrire ne sera plus à l'image de rien»³⁵. Or consentir à ce rien en ne jouant que sur les formes, c'est prétendre, en nihiliste, pouvoir se passer de la réalité elle-même.

L'ambiguïté de cette conception du romantisme s'éclaire: Pourtalès aspire à des valeurs romantiques qu'il voit en acte dans les littératures allemande et anglaise. Mais il voudrait ne pas voir que ce romantisme, qui intègre «le trouble» des âmes, le «rêve», le «fantastique»³⁶, les mystères de la vie naturelle, ne saurait se satisfaire d'une esthétique réaliste et qu'il est conduit nécessairement, par sa volonté de laisser parler l'inconscient, à un usage de la langue libéré des exigences de maîtrise et de rationalité. Admettre l'irrationalité affleurant dans la parole, lui laisser libre cours, c'est aussi reconnaître que le langage peut échapper au contrôle de celui qui parle ou écrit, qu'il possède donc des pouvoirs propres et autonomes, qui peuvent être exploités. Pourtalès dénonce précisément cette exploitation des signifiants, anarchique et immorale car éloignée de toute expérience humaine.

Cet aveuglement involontaire est le fait, semble-t-il, de toute une génération en Suisse romande: on accepte et on défend les valeurs du romantisme, mais on refuse, pour des raisons morales, ses implications esthétiques.

Une esthétique de la lourdeur

Désordre et mort: telles sont bien les menaces qui pèsent sur toute littérature conçue comme «exercice de style»; tels sont aussi les châtiments qui attendent ceux qui transgressent l'interdit du plaisir des mots. Loin d'exprimer sa tentation ou son désir de transgression, l'écrivain romand

30. «L'Imprésentable», *Poétique* 21, Paris, Seuil, 1975, pp. 53 à 95.

31. *Ibidem*, p. 63.

32. *Ibidem*, p. 86.

33. G. de Pourtalès, «Réflexions sur le roman en général et un roman en particulier», *op. cit.*, p. 37.

34. *Ibidem*, p. 38.

35. *Ibidem*, p. 37.

36. *Ibidem*, p. 34.

tend plutôt à se convaincre de la nécessité de l'interdit, en posant la solitude et la souffrance — le non-plaisir — au fondement de la création littéraire. Il ne s'agit plus seulement de rejeter les effets brillants du style; on va jusqu'à revendiquer l'inélégance, la lourdeur, la maladresse. Cette attitude cons-titue même l'un des points importants du programme de la revue *Aujourd'hui*:

Nous aimerions pouvoir accueillir dans ce journal [...] tout ce qui est spontanément écrit chez nous, parce que spontanément senti, spontanément pensé, même si quelque maladresse venait, comme il arrive, s'y mêler. La maladresse est souvent le signe de la sincérité. Elle est le signe de la solitude de l'homme devant la complexité des phénomènes, — d'un homme qui a eu le courage de les aborder, sans s'être assuré préalablement le concours (trompeur) du conformisme.³⁷

On sait aussi combien la poésie, dans l'œuvre roudienne, n'est accessible qu'aux êtres vulnérables, que la souffrance ou le deuil ont rendus fragiles et sensibles à l'extrême.

Edmond Gilliard, quant à lui, conçoit la poésie comme une passion: «Encore une fois, toute la poésie consiste à faire du mot un lieu de rencontre passionnée, donc un lieu de martyre.»³⁸

On peut par ailleurs relever dans les lettres romandes des années 30 un mépris assez unanime, hors du champ littéraire, pour la légèreté du plaisir et pour la liberté gratuite du jeu. Mépris qui se traduit par exemple par la hauteur, la gravité et le sérieux du ton de la revue *Aujourd'hui*, par un goût pour Rilke — qui dit dans les *Lettres à un jeune poète* traduites par Roud le poids, la profondeur, la difficulté nécessaires des choses humaines —, par une valorisation de la souffrance. Ramuz est très explicite à ce sujet:

Toute sensation forte est une souffrance (d'abord), à cause de sa force même. [...]

Plaisir est un mot trop petit, bonheur un mot trop vague. [...] il faut atteindre à un état supérieur, qui ne soit ni joie, ni plaisir, ni sérénité, ni bonheur, mais qui les contienne. Cet état, c'est la plénitude. Elle seule suppose non seulement tous les états qu'on vient de voir, mais même tous les états possibles, car on peut souffrir avec plénitude.³⁹

Ce refus du plaisir et de la légèreté est lié chez Ramuz, dès *Raison d'être*, à la volonté d'ancrer la littérature vaudoise dans un «sol», dans les «choses d'en dessous»⁴⁰. Mais le patois, «sorti du sol même»⁴¹, n'a jamais servi que «dans la grosse comédie ou dans la farce»⁴²: le rire des «auteurs de vaudoiserie»⁴³ est exclu du projet littéraire de Ramuz. Le romancier veut forger une rhétorique, une grammaire et une syntaxe qui ne soient pas étrangères à l'objet auquel elles donneront forme:

37. La Rédaction, «L'attitude interrogative», *Aujourd'hui*, n° 57, 1^{er} janvier 1931, pp. 1-2.

38. «A propos de poèmes de Thérèse Aubray», *Suisse romande*, n° 1, février 1939, p. 26.

39. *Remarques*, in *Oeuvres complètes. op. cit.*, tome 18, p. 241.

40. *Raison d'être*, in *Oeuvres complètes. op. cit.*, tome 7, p. 24.

41. *Ibidem*, p. 46.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

A quoi peuvent bien me servir ces «qualités» données pour telles dans les manuels étrangement à l'objet, comme une certaine élégance (car, à l'autre, je tiens beaucoup), la légèreté, la rapidité, si telle ligne de colline, devant moi, met tant de lenteur à atteindre son faite, si telle masse à pans abrupts n'a de beauté que par sa lourdeur, [...]»⁴⁴.

Mais Ramuz veut inscrire cette langue et cette littérature de l'«extrêmement particulier»⁴⁵ dans «l'ordre de l'universel»⁴⁶. Alors même qu'il refuse de se plier aux conventions du français classique, Ramuz veut se soumettre à une autre exigence classique, celle de l'universalité, qui lui fut révélée à la lecture d'Eschyle⁴⁷.

Dans une critique virulente du provincialisme vaudois intitulée «D'un certain esprit vaudois», André Muret montre que Ramuz et l'équipe des *Cahiers Vaudois* n'ont pas su concilier dans la durée l'exigence d'universalité et l'esthétique «paysanne». Celle-ci est devenue prédominante, de sorte que le Vaudois s'est senti justifié dans ses plus médiocres qualités: il a renforcé son «aversion de tout ce qui brille», sa crainte «de tout ce qui est joli, agréable, plaisant», son mépris du «bon goût»⁴⁸. L'esthétique ramuzienne a perdu en chemin toutes ses vertus classiques:

Cette crainte de l'adresse, du bien fait, de l'intelligent que manifestent Ramuz et ses amis, ce mauvais romantisme de l'échafas et de la santé brutale proviennent de l'exploitation d'un procédé, de l'abus d'une formule.⁴⁹

Mais Muret sauve Gilliard, Roud et P. Beausire de cette critique, car ils ont su échapper à cet «univers de gaucherie et d'impuissance»⁵⁰. Il loue leur style, leur respect de l'intelligence, leur goût classique. Il ne semble pas voir, cependant, combien leurs œuvres sont marquées par des valeurs romantiques. L'ambiguïté qu'il dénonce entre un classicisme revendiqué et un romantisme dominant mais inaperçu est sans doute plus profonde qu'il ne le pense dans la culture romande des années 30.

Un rapport troublé au romantisme

Pourtant un poète, Edmond-Henri Crisinel, et un critique de la musique, Edmond Appia, ont été conscients de cette ambiguïté et ont compris aussi qu'elle ne pouvait être due qu'à un trouble, à des tentations ou à un conflit secrets.

Edmond-Henri Crisinel écrit le 23 juin 1930 à son ami sculpteur Jean Clerc:

44. *Ibidem*, p. 48.

45. *Ibidem*, p. 58.

46. *Ibidem*, p. 57.

47. Voir *Découverte du monde*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., tome 17, p. 127.

48. André Muret, «D'un certain esprit vaudois», *Aujourd'hui*, n° 20, 17 avril 1930, p. 5.

49. *Ibidem*.

50. *Ibidem*.

Au fond, je suis un romantique qui ne veut pas l'être. Par romantisme, j'entends ici la prédominance du cœur sur l'esprit. Il y a en moi un besoin essentiel d'équilibre et de sérénité qui rencontre beaucoup d'obstacles.⁵¹

A la suite de la mort de Ravel, Edmond Appia publie un article d'une grande lucidité: «Maurice Ravel et l'esprit romand»⁵². Il se demande si les Suisses romands ont pu comprendre Ravel:

La sincérité en art est haïssable, aimait à redire Ravel. Pour beaucoup d'entre nous, ce mot est une offense personnelle. Une grande vérité se cache pourtant sous ce paradoxe agressif. Elle est difficilement perceptible pour nous qui vivons dans la confusion de l'art et de la morale. Ce lointain héritage de la Réforme imprègne encore nos esprits. Ayant autrefois aboli un certain mysticisme formel, nous en avons reporté le besoin vital sur l'art. Nous avons fait de la musique une religion. Le grand Bach nous est apparu comme un cinquième apôtre, et Beethoven le révolté, le dépendant, dans son exaltation de la personne humaine, est devenu notre chantre. Nous n'aurions d'ailleurs pu opposer la moindre résistance de race ou de culture à la grande conquête du romantisme germanique. Wagner devait achever notre asservissement.⁵³

Les Romands doivent faire un effort pour comprendre la leçon d'universalité de Ravel. Appia donne abruptement la raison de cette difficulté en une formule qui reprend, sous une autre forme, le propos de Crisinel: «Historiquement nous acceptons l'atticisme, secrètement nous le condamnons.»⁵⁴

Dans un article de 1940, Dorette Berthoud évoque à propos du peintre suisse Léopold Robert la même douloureuse ambiguïté:

Si son suicide eut d'autres raisons, Léopold Robert ne fut pas moins victime de ce dualisme. Son malheur, ce fut de sentir en romantique et de s'exprimer en classique.⁵⁵

Il s'agit là d'un artiste du XIX^e siècle, mais ce jugement sur lui est porté, significativement, en 1940.

L'ambiguïté, les obstacles, le secret, la non-convergence de l'être et du vouloir-être, de la détermination historique et de la réalité psychologique, du sentiment et des formes d'expression: Crisinel, Ed. Appia et D. Berthoud disent tous trois le même trouble, la même insoluble contradiction. Les Romands des années 30 veulent le classicisme, l'acceptent, le défendent, mais ils dissimulent, sous un voile tantôt diaphane tantôt opaque, un *désir* de romantisme qui cherche sa voie entre de nombreux interdits.

Charles-Albert Cingria pourrait figurer ici comme contre-exemple: conçoit-on rapport moins troublé au romantisme que celui du Genevois? Défenseur de l'art gréco-romain et de l'Eglise catholique, partisan de la lati-

51. *Jean Clerc ou l'élection précoce* (lettres et documents), Lausanne, L'Age d'Homme, «Le Bruit du Temps», 1983, p. 84. Je souligne. Pierre-Paul Clément donne le contexte de cette lettre ainsi qu'un bref commentaire dans «Une lettre de Crisinel à Jean Clerc», *Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 1968, pp. 8 à 11.

52. *Suisse romande*, n° 5, février 1938, pp. 245-246.

53. *Ibidem*, p. 245.

54. *Ibidem*, p. 246.

55. Dorette Berthoud, «Du classique et du romantique en peinture», *Suisse romande*, n° 6, janvier 1940, p. 264.

nité et des valeurs classiques, Cingria fustige le «nordisme», cette «hérésie esthétique»⁵⁶ protéiforme qui se trouve être en filiation directe avec le romantisme sentimental que dénoncent les disciples d'Edmond Gilliard. Plus qu'une définition, Cingria en propose un catalogue: le «nordisme» est incarné par des doctrines, par des mouvements artistiques — «cubisme», «spirisme», «orphisme», «dadaïsme»⁵⁷, etc. —, ou par des comportements et des goûts à la mode: «Picasso, Picabia, végétarianisme», «mysticisme à la noix, âmes slaves, rythme libre», «patriotisme, respect des vieillards, maternité»⁵⁸, etc.!

Les valeurs anti-«nordistes» que Cingria revendique sont tout empreintes de classicisme: «être simple», «se conduire avec grandeur et abnégation», «être moral», «être bien habillé et calme»⁵⁹; aimer la sobriété, «la bonne tenue, la politesse et la décision, l'âme fraîche»⁶⁰. Cingria est-il pour autant un anti-romantique farouche? Certes non. Il se déclare romantique dans son «Grand questionnaire», mais seulement par peur d'être pris pour un «académique»⁶¹ s'il se disait classique.

Cette crainte désigne le point sensible où Cingria, refusant la rigidité de certains dogmes classiques, se prend à défendre la révolte, la liberté, la force et la vie contre la pureté des formes. Et c'est alors le poète, le manieur de mots, qui est saisi par la tentation romantique de rompre les règles de la langue, figée arbitrairement dans un état historique et social dépassé.

Cingria revendique pour la poésie «une langue beaucoup moins intellectuelle», afin de «signifier fortement»⁶²; il défend les patois, les dialectes, les langues — ou les idiolectes — qui font résonner leurs origines les plus anciennes; il prend parti — contre Gilliard — pour le latin, langue d'universalisme qui transgresse les limites nationales; il loue les audaces de Ramuz, les barbarismes et les helvétismes; il révere l'histoire, l'usage et la vie qui modèlent la langue selon les fantaisies populaires et incitent à enfreindre les conventions figées.

Sans se l'avouer, et contrairement peut-être à Crisinel ou à Léopold Robert, Cingria pensait et sentait en classique, mais s'exprimait en romantique. Jacques Chessex, admirateur de la langue de Cingria, voit aussi dans la «syntaxe audacieuse» du chroniqueur, dans sa «préciosité élémentaire et musclée», l'affleurement constant du romantisme:

56. Charles-Albert Cingria, «Le Nordisme et le Nord», *Chroniques du jour*, n° 4, Paris, juin 1926; repris dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1967, tome II, p. 233. Je montre ici de manière succincte comment Cingria participe à la problématique du romantisme et du classicisme telle qu'elle détermine la Suisse romande des années 30. Mais l'œuvre extrêmement diverse de Cingria mériterait une étude à elle seule: en effet, s'il y a bien un romantisme de l'écrivain genevois, il ne recouvre pas les mêmes valeurs que celui d'autres écrivains romands vers 1930. Son profond sens historique, son goût de l'écriture — de l'aspect graphique et plastique des textes — l'opposent, par exemple, à la nostalgie de la civilisation paysanne archaïque, au privilège de la voix, de l'oralité et de l'accent chez de nombreux écrivains des années 30.

57. *Ibidem*, p. 234.

58. *Ibidem*, p. 235.

59. *Ibidem*, p. 239.

60. *Ibidem*, p. 240.

61. Charles-Albert Cingria, «Grand Questionnaire A», *Aujourd'hui*, n° 59, 15 janvier 1931, p. 2.

62. «Grand Questionnaire B», *Aujourd'hui*, n° 60, 22 janvier 1931, p. 7.

De telles splendeurs révèlent aussi la puissance onirique des textes de Cingria. Ici, il s'agit d'une véritable connaissance par le songe, d'une totale confiance dans les secrets automatisés. En dépit de son goût polémique du classicisme, Cingria est alors tout proche des romantiques, des voyants.⁶³

La culture romande entre une essence et une histoire

Il conviendrait donc de faire la part entre un *vouloir* historique — déterminé, selon Appia, par l'héritage de la Réforme — et un *désir* secret, profond, insituable, propre à l'âme romande. Cependant l'importance du débat sur le romantisme et le classicisme dans les années 30, aussi bien chez les écrivains que chez les critiques, m'induit à penser que ce *désir* aussi est historique et culturel. Si l'on considère le trouble, les dénégations, l'aveuglement qui frappent ce désir de romantisme — dont on a déjà relevé les déterminations maternelles —, on peut légitimement en chercher la cause dans un investissement libidinal et fantasmatique où la relation à la mère est prédominante.

Cette caractéristique psychologique a souvent été rapprochée d'une nature ou d'une essence romandes, d'un privilège de l'âme sur l'esprit qui aurait marqué nos lettres et nos arts de tout temps. Mais il est remarquable qu'on n'en souligne les manifestations que depuis l'époque des *Cahiers Vaudois*.

Ainsi Paul Budry constate à propos de trois peintres romands de l'époque romantique, Léopold Robert, Alexandre Calame et Charles Gleyre:

Culte de la mère, effroi des femmes, il est curieux de retrouver la disposition analogue chez nos trois grands romantiques.⁶⁴

Bertil Galland relève cette même «disposition» chez deux grands hommes qui vécurent plus d'un siècle après ces trois peintres, Gustave Roud et l'historien Marcel Regamey; il compare leurs deux vies:

Roud et Regamey, chacun dans son ermitage, vécurent dans tous les sens du terme en frères. Si on ne leur connaît pas, semble-t-il, d'amours féminines, et si les jeunes gens, paysan pour l'un, de bonne famille bourgeoise pour l'autre, furent en toute sublimation l'objet de leurs élans affectifs, on placerait volontiers leur destinée sous le signe de Marie. Les deux vieillards vierges du Jorat ne parlaient jamais de leur père, mais la présence de leur mère, en revanche, se traduisait dans leur nature et dans leur œuvre par une exigence lumineuse. Elle fondait en une même orientation l'attachement à une terre, à ses paysages, à ses usages, et la foi en quelque chose de sacré qui, d'une certaine manière, lui était lié, mais la dépassait absolument.⁶⁵

Les *Cahiers Vaudois* célébrèrent aussi le culte marial en publiant en mai 1915 un *Cahier pour le mois de Marie*⁶⁶ qui s'ouvre sur un poème de Claudel, 'La Vierge à midi', prière de grâces et d'adoration adressée à Marie.

63. Jacques Chessex, «Charles-Albert qui passe», in *Les Saintes Ecritures*, Vevey, Bertil Galland, 1972, p. 38.

64. Paul Budry, «L'art romantique», in *La Vie romantique au pays romand* (ouvrage collectif), Lausanne, Freudweiller-Spiro, 1930, p. 290.

65. Bertil Galland, «Les deux mages», rubrique «La Terre et l'Esprit», *24 Heures*, 6 juillet 1982.

66. 2^e cahier de la 2^e série, Lausanne, Tarin, mai 1915.

Si un certain romantisme «maternel» a pu représenter une tendance collective sourde de la culture romande, on ne peut l'expliquer seulement par un privilège généralisé de la relation à la mère chez les artistes romands. Il faut plutôt s'interroger sur les raisons qui, dans les années 20 et 30 en particulier, ont cristallisé l'attention sur certains cas individuels de fixation à la mère, révélant un climat psycho-intellectuel favorable à une revalorisation des symboles maternels.

CHAPITRE II

Actualité de Vinet en 1930: l'interdit du «plaisir du texte»

Il faut donc situer ce désir de romantisme propre aux lettres romandes des années 30: il ne suffit pas de l'attribuer à quelques individus isolés ou à un besoin profond et obscur inhérent à l'âme romande. L'interrogation portera d'abord sur l'origine de ce désir ambigu: qu'est-ce que cet interdit qui fait obstacle à la tentation légitime des écrivains romands d'user de la liberté de la langue, d'en jouir et d'avouer leur goût d'un certain romantisme?

Je n'indiquerai pour l'instant de réponse que par le détour d'un exemple: l'œuvre critique d'Alexandre Vinet. Vinet a écrit des poèmes mais son intérêt pour la littérature est essentiellement celui d'un critique: on ne trouve donc pas chez lui l'interdit du plaisir de jouer avec le langage, mais l'interdit du «plaisir du texte»¹, du plaisir de la lecture, de la jouissance littéraire. Vinet semble ainsi inaugurer en Suisse romande une attitude critique qu'on retrouve en 1930: le plaisir est refusé au nom de la vérité du texte, de son authenticité ou de sa valeur de témoignage humain.

Vinet et la «dualité critique»

Dans un article consacré à «Alexandre Vinet critique littéraire», Roger Francillon dégage la spécificité de la critique de Vinet:

Les rapports que Vinet entretient avec la littérature sont donc de nature ambiguë: le *plaisir esthétique* que le critique éprouve fortement dans son contact immédiat avec les textes est une sorte de *plaisir interdit* qu'il faut à tout prix tenter de moraliser en l'intellectualisant et en le purifiant de son trop-plein d'affectivité.²

R. Francillon analyse ce qu'il appelle la «dualité critique de Vinet»: «Vinet est [...] partagé entre la jouissance esthétique et le rigorisme moral qui triomphe toujours, mais non sans concessions.»³ Cette dualité apparaît très clairement dans l'étude que Vinet consacre à la *Vie de Rancé* de Cha-

1. Je cite ici le titre de Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

2. Roger Francillon, «Alexandre Vinet critique littéraire», in *Lettres romandes*, textes et études, Lausanne, L'Aire, 1981, pp. 214-215. Je souligne.

3. *Ibidem*, p. 210.

teaubriand, où «l'aveu répété de la jouissance du lecteur»⁴ finit par céder devant la rigueur du moraliste.

Vinet consacre à *Jocelyn* de Lamartine deux articles qui sont comme une déclaration de «dualité critique». Dans le premier, Vinet parle des qualités littéraires de ce poème dramatique et dit son plaisir de lecteur :

Cette facilité, cette abondance, cette profusion magnifique, ce fleuve d'or qui s'élargit à mesure qu'il coule, et dont la source paraît grossir à mesure qu'elle s'épanche, cela est inouï, cela était sans exemple dans notre littérature.⁵

Vinet dénonce cependant un grave défaut lié à cette profusion : le manque de soin et de respect de la langue. Ce premier article, élogieux dans son ensemble, est une analyse strictement littéraire, soumise à des critères esthétiques. Mais Vinet semble s'en repentir lorsqu'il conclut : «En voilà assez sur l'œuvre littéraire. Il nous reste à considérer *Jocelyn* sous un rapport plus sérieux. Ce sera l'objet d'un second et dernier article.»⁶

Ce second article, plus long que le premier, est une critique sévère de *Jocelyn*, considéré cette fois à partir de son «fonds d'idées»⁷ : l'ouvrage est inconséquent, immoral, anti-religieux car, quoi qu'en dise Lamartine dans son post-scriptum, il a «pour but de rendre odieuses certaines institutions catholiques»⁸.

Cette dualité est si essentielle à la critique de Vinet qu'elle devient une sorte de modèle structurel qui commande, après l'aveu du plaisir, au surgissement du scrupule moral, plus virulent, semble-t-il, d'avoir été oublié dans un moment d'abandon au charme littéraire. Vinet craint ses réactions premières lorsqu'elles sont positives ; il les soumet aussitôt à la méfiance du moraliste : «L'attendrissement qu'on éprouve à la lecture de ce passage et de *René* tout entier, est-il bon ? est-il salutaire ? »⁹ La pitié du lecteur peut être mauvaise si elle a pour objet

une mélancolie égoïste et vaniteuse, une tristesse selon le monde, qui conduit à la mort ; l'auteur de *René* ne la rend-il pas intéressante, ne la fait-il pas aimer ? C'est toute la question ; je ne veux que l'avoir posée.¹⁰

Le modèle peut aussi s'inverser : le moraliste parle d'abord, l'amateur de littérature vient ensuite se désoler, en un aveu qui sans doute lui coûte, qu'il soit possible de trouver de la beauté dans un texte qui ne tend pas à dire sobrement le vrai. Fidèle à l'esthétique classique, Vinet a horreur de tous les mélanges, qu'ils soient de genre, de style ou de thème ; aussi *Atala*, où ils abondent, doit-il être condamné :

4. *Ibidem*, p. 211.

5. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome deuxième, *Lamartine et Hugo*, Lausanne, Payot, 1915, p. 19.

6. *Ibidem*, p. 32.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*, p. 61.

9. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome premier, *Mme de Staël et Chateaubriand*, Lausanne, Payot, 1911, p. 307.

10. *Ibidem*.

L'Orient et l'Occident, le présent et le passé, la naïveté du sauvage et la subtilité maladroite de l'homme civilisé ont jeté pêle-mêle dans le discours des principaux personnages du drame leurs expressions et leurs images. Cela n'est pas naturel, cela est faux ; et pourtant, il faut le dire, cela se supporte. Tout n'est pas assorti, mais tout est si brillant, si mélodieux, si suave !¹¹

Vinet tantôt s'accorde, tantôt se refuse la jouissance du texte ; la forte interdépendance de ces deux attitudes est le signe d'une ambiguïté : par la première Vinet exprime un goût et un désir, par la seconde un vouloir et un devoir. On peut voir là, peut-être, l'effet d'une double attirance qui, dès le début de la vie de Vinet et jusqu'à sa fin, l'orienta simultanément ou successivement vers les lettres et vers la théologie. Eugène Rambert, dans sa biographie, parle à plusieurs reprises de cette double vocation, ainsi lorsque Vinet commence ses études de théologie :

Il avait donc choisi la carrière ecclésiastique. C'était le vœu de son père, et il y avait déféré, sans contrainte, mais sans rien qui ressemblât à une vocation marquée.¹²

En effet, un autre goût se renforçait :

La littérature toutefois n'était point oubliée, et plus le jeune Vinet approchait du terme de ses études, plus il semblait que ce fût là sa vraie et naturelle vocation. Son père s'en alarmait ; il s'effrayait de ce penchant irrésistible pour les vers.¹³

Avant même de terminer ses études de théologie, en 1817, Vinet est appelé à Bâle comme professeur de langue et de littérature françaises au gymnase.

Ces deux vocations se limitèrent sans doute l'une l'autre, mais sans se contrarier : aussi le moraliste chrétien vient-il, dans la critique littéraire, ouvertement et consciemment réduire le champ et la liberté du lecteur-poète, non les interdire. Chez les écrivains romands des années 30 au contraire, le processus est inconscient, puisque la nature morale de l'interdit est déniée. Soucieux en effet de soumettre la littérature à des critères exclusivement esthétiques, ils ne pouvaient voir combien leur désir d'une langue profondément adéquate à la réalité concrète était ordonné à une exigence morale.

Chez Vinet, cette exigence n'est pas toujours clairement avouée : «les critères esthétiques, auxquels il arrive à Vinet de recourir, sont en fait des critères moraux déguisés»¹⁴. Cependant l'enjeu moral de l'ensemble de sa critique n'est pas dissimulé : Vinet prône une littérature dont le but essentiel est l'édification de la conscience individuelle.

11. *Ibidem*, p. 241.

12. Eugène Rambert, *Alexandre Vinet. Histoire de sa vie et de ses œuvres*, Lausanne, Payot, 5^e édition, 1930, p. 13. La première édition date de 1875.

13. *Ibidem*, p. 15.

14. Roger Francillon, *op. cit.*, p. 208.

Critères esthétiques et moraux: Vinet et la critique romande de 1930

L'interdit du «plaisir du texte», on l'a vu, s'exprime d'abord par les limites qu'on assigne aux pouvoirs et à l'usage de la langue. Vinet s'élève contre deux vices — le «mépris de la langue»¹⁵ et le «culte excessif de la forme»¹⁶ — en se servant d'arguments qui seront repris par la critique romande des années 30.

Vinet s'insurge contre le manque de soin des vers de Lamartine:

D'ailleurs, il faut tout dire: son génie est à lui, mais la langue est à nous; la langue est notre sœur à tous; nous la tiendrions pour déshonorée des caresses même d'un roi; s'il la veut posséder, qu'il l'épouse, et qu'elle soit sa compagne, son aide, *et non pas son jouet*.¹⁷

Voilà bien un argument-type des années 30: le refus et l'interdiction de jouer avec la langue. Il y va pour Vinet du «respect de la langue de tous [qui] peut être classé parmi les devoirs moraux»¹⁸. Ce même respect est posé en 1930 — par Gilliard en particulier — comme une simple exigence classique.

Vinet poursuit:

Nous avons réclamé contre le mépris de la forme; mais si l'occasion le demandait, nous nous élèverions avec autant de force contre le culte excessif de la forme, contre la forme aimée pour elle-même, contre ce soin curieux du détail où l'*inspiration* première, distraite d'elle-même, se dissipe et se perd. Rien ne la supplée; elle seule est créatrice.¹⁹

L'inspiration contre l'auto-suffisance de la forme («aimée pour elle-même»), contre la sophistication («ce soin curieux du détail»): c'est le discours même de la critique romande en 1930. Mais si l'inspiration apparaît alors comme une valeur esthétique — assurant un rapport immédiat entre l'écriture et la vie —, elle est renvoyée par Vinet à sa source religieuse: le poète est «l'homme une seconde fois créé par le souffle et l'Esprit de Dieu»²⁰; «tous les poètes ont parlé de leur *inspiration*, d'un Dieu en nous, d'un *mens divinius*»²¹.

La plupart des critères esthétiques de Vinet relèvent d'une conception religieuse de la littérature: le poète est inspiré, la poésie doit être concrète, car elle doit «rendre tout sensible, de même que, dans une sphère infiniment plus haute, la religion s'était faite anthropomorphiste pour être humaine, et la Divinité même s'incarnait afin de nous sauver.»²² La dénonciation de l'abstraction littéraire a été abondamment reprise en 1930, sans sa légitima-

15. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome deuxième, *op. cit.*, p. 26.

16. *Ibidem*, p. 27.

17. *Ibidem*, p. 26. Je souligne.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, p. 27. Je souligne.

20. *Ibidem*, p. 275.

21. *Ibidem*, p. 280.

22. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome premier, *op. cit.*, p. 446.

tion religieuse, mais sur le ton même de Vinet, qui voit dans la poésie du XIX^e siècle «les réalités compactes se résoudre en brouillard perméable, les existences en rêves, et les idées s'emparer de la place des choses»²³.

Vérité, légalité, moralité du style classique

Les jugements littéraires de Vinet se fondent sur une doctrine très cohérente qui, partant d'exigences religieuses, passe par des critères moraux pour conclure à la nécessité des dogmes classiques. Ainsi la clarté, la propriété, la pureté et la correction de la langue sont des «lois immuables», «primitives»²⁴, universelles. Elles découlent d'une conception des rapports entre la pensée et le langage qui est d'essence religieuse: le langage ne peut et ne doit dire que ce qui existe, ce qui signifie, ce qui est vrai; il serait pervers s'il disait ce que Dieu n'a pas créé:

on ne saurait donner une expression juste à ce qui ne signifie rien; ce sont les formes de l'idée qui déterminent celles du langage. Ce qui ne peut pas être ne peut se penser; et ce qui ne peut se penser ne saurait se dire. La langue n'a rien préparé pour des usages qu'elle n'a pas dû prévoir; et ce n'est qu'à force de se défigurer et de se faire violence, qu'elle peut donner l'apparence de l'être à ce qui n'est rien. Elle est joyeuse, au contraire, d'avoir à vêtir une réalité intellectuelle ou morale; elle a des signes pour tout ce qui a *droit* d'être désigné.²⁵

La langue est soumise à une morale, à des droits et à des devoirs: Vinet insiste sur son origine légale, donc symboliquement paternelle:

De nos jours [...] l'arbitraire individuel se substitue à l'arbitraire légal; la convention, base du langage, tend à s'effacer, et par conséquent la confusion à s'introduire.²⁶

Tous les devoirs moraux de la langue et du style se trouvent accomplis dans la littérature classique:

Chez les écrivains du siècle de Louis XIV, le soin des choses allait avant tout; les choses, pour ainsi dire, entraînaient les mots.²⁷

Les autres qualités du génie classique sont éminemment de nature morale: «simplicité», «innocence», style «tempérant et chaste», «discretion de l'expression», «mesure», «calme», «réserve du meilleur goût»²⁸, «justesse», «clarté», «pureté des formes»²⁹. Tous ces critères sont liés à un

23. *Ibidem*, p. 447.

24. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome deuxième, *op. cit.*, p. 210.

25. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome premier, *op. cit.*, p. 418. Je souligne.

26. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XVIII^e siècle*, tome premier, Lausanne, Payot, 1960, p. 93.

27. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome premier, *op. cit.*, p. 420.

28. *Ibidem*, p. 421.

29. *Ibidem*, p. 422.

postulat esthétique-moral: «la beauté est incompatible avec la profusion et la violence»³⁰.

Le style classique est le seul qui réponde aux trois exigences convergentes que Vinet impose à la langue littéraire: une vérité — religieuse —, une légalité — sociale: «en grammaire comme en politique, il y a des droits acquis; [...] Que ces droits soient livrés au bon plaisir de tous ou d'un seul, la langue s'écroule ainsi que la société»³¹ — et une moralité — individuelle: celle de Vinet lui-même, fortement marquée par son protestantisme et par son tempérament propre, qui l'inclinent au puritanisme.

La position de Vinet face à la littérature est douée d'une telle solidité théorique qu'elle se donne à elle-même les raisons d'un interdit du plaisir esthétique, immédiat et affectif: le plaisir que procure la littérature romantique est condamnable, et la littérature classique n'offre qu'à un lecteur patient «les plus nobles jouissances de l'esprit»³². Vinet en avertit ses élèves:

Et cependant, Messieurs, en abordant les grands modèles, il se pourrait que votre impression dominante ne fût pas celle du plaisir. Peut-être trouverez-vous d'abord cette littérature froide, pauvre, en regard de celle de notre époque.³³

Le seul plaisir littéraire acceptable est médiat, intellectuel et moral: c'est sans doute là, sur ce plan précis, que la critique romande des années 30 est la plus étrangère à Vinet. C'est par un goût de l'immédiateté qu'elle exprime son romantisme; pourtant on est en droit de se demander si sa critique du romantisme n'est pas héritée en partie de Vinet.

Toute la critique du romantisme chez Vinet est soumise à la nécessité angoissée de refuser ce qui «trouble l'âme, qui y jette l'incertitude et le désordre, qui réagit trop immédiatement sur la vie»³⁴. La littérature doit toucher la pensée, «l'âme esthétique et contemplative»³⁵. Les classiques ont une force, une autorité, une sérénité auxquelles les «débiles aspirations»³⁶ du romantisme ne sauraient atteindre. Vinet adopte un ton d'une rigueur impitoyable lorsqu'il fustige l'époque romantique «où l'intelligence s'est mise gratuitement au service de la matière, et où, dans l'évanouissement des convictions, dans l'empire illimité du scepticisme moral, il n'y a plus rien d'évident que la sensation»³⁷. Or ce règne de la sensation ouvre la littérature «au laid et au trivial»³⁸, au désordre, à la liberté individuelle. Vinet s'en prend en particulier à Hugo:

M. Hugo ne parviendra pas à nous faire croire que la poésie soit en progrès quand elle se fait prose, et qu'il y ait dans l'amour du beau quelque chose d'efféminé.³⁹

30. *Ibidem*, p. 421.

31. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XVIII^e siècle*, tome premier, *op. cit.*, pp. 92-93.

32. Alexandre Vinet, *Poètes du siècle de Louis XIV*, Lausanne, Payot, 1964, p. 3.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*, p. 2.

35. *Ibidem*.

36. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XVIII^e siècle*, tome premier, *op. cit.*, p. 5.

37. Alexandre Vinet, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome deuxième, *op. cit.*, p. 335.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*, p. 336.

Ces arguments confirment notre hypothèse; la critique de Vinet est profondément marquée par le respect d'une autorité de type paternel: maîtrise et droiture de l'intelligence, sens moral affirmé, virilité de l'imagination. Ainsi les convictions religieuses de Vinet, sa défense du classicisme semblent en accord avec les données fantasmatiques. Dans les années 1930 au contraire, les revendications classiques contredisent certaines aspirations inconscientes tournées vers des représentations maternelles.

Vinet et les figures du père

La cohérence de la pensée critique de Vinet paraît s'organiser autour de l'autorité du père ou de ses substituts symboliques. On peut rappeler parallèlement que la vie de Vinet, contrairement à celle de plusieurs écrivains romands au XX^e siècle, a été marquée par des pères: le père réel d'abord, sévère et juste, qui fut le conseiller de son fils, tant en matières littéraires et religieuses que pour l'orientation de sa carrière. Lorsqu'il meurt, Alexandre Vinet écrit à un ami:

Mon bien-aimé père était depuis si longtemps la règle de ma conduite, la lumière de mon jugement, le point de vue de toutes mes relations, qu'il me semble être maintenant dans un état hors de nature; le ressort de ma vie est rompu; je suis désorienté dans le monde, et ce n'est qu'en tournant mes yeux vers le ciel que je sens quelque chose d'immuable, d'assuré, d'éternel...⁴⁰

Six mois plus tard, souffrant toujours de son deuil, Vinet s'impose comme un devoir de surmonter la perte de son père en se tournant vers Dieu:

Il faudrait que cet isolement me rattachât davantage à l'appui qui ne peut jamais manquer, et en effet la pensée du Père que j'ai éternellement dans les cieux m'est un grand bien.⁴¹

Vinet reportera dans sa relation à ce Père l'attitude que son père réel avait exigée de lui, faite de soumission et d'amour, mais aussi d'intelligence, de lucidité, d'écoute attentive d'une «raison toujours ferme»⁴². Face à cette autorité paternelle, Vinet ne se sentit jamais infantilisé mais appelé au contraire à une quête inlassable de la vérité de sa conscience propre. Il n'en demeura pas moins un authentique et très fidèle fils du Père.

Vinet eut encore un père «littéraire», le professeur Durand, qui lui inspira le culte des classiques et lui apprit «l'urbanité»⁴³. Au lieu des conseils sévères et des critiques de son père, Vinet trouva dans la fréquentation du professeur Durand «une entière et douce confiance, mêlée d'attendrissement et de vénération»⁴⁴.

Ces diverses figures du père dans la vie de Vinet, l'importance des valeurs symboliques paternelles dans son œuvre de critique ont contribué de manière convergente à forger l'image d'un penseur protestant intransigeant,

40. Cité par Eugène Rambert dans sa biographie de Vinet, *op. cit.*, pp. 70-71.

41. *Ibidem*, p. 73.

42. *Ibidem*, p. 39.

43. *Ibidem*, p. 11.

44. *Ibidem*, p. 11.

qui n'avait dès le début du XX^e siècle plus rien à dire à ses concitoyens avides d'une littérature propre, qui ne soit plus soumise ni aux modèles français ni à une finalité morale ou religieuse.

Une contestation de Vinet

Il se trouve en effet qu'une certaine hostilité à l'égard de Vinet dans les années 30 allait de pair avec une révolte contre le père qui se traduisait par une revalorisation des valeurs maternelles, par le recours — le plus souvent inavoué — à l'esthétique romantique et par une présence forte de la mère dans la vie et dans les œuvres de plusieurs écrivains. Peut-on parler d'une révolte contre Vinet, d'une révolte contre celui qui, dans les années 20 et 30, pouvait faire figure de père par excellence?

On croirait pourtant Vinet oublié en 1900 déjà: c'est ce que montre Gilbert Guisan dans «Littérature romande 1900»⁴⁵, en citant des commentaires de l'époque qui insistent sur les nombreuses préventions qui tenaient alors les Romands à distance du critique et du théologien; on constate en outre qu'il n'a plus de nouveaux disciples en 1900.

Par ailleurs la *Chrestomathie française* d'Alexandre Vinet, anthologie de textes littéraires en trois volumes publiée en 1829 et 1830, continuée d'être utilisée dans les classes romandes, au niveau secondaire, jusqu'à la deuxième guerre. Cette *Chrestomathie* a été conçue à Bâle, pour servir à des élèves germanophones qu'il fallait confronter à la langue française vivante, que Vinet ne veut trouver que chez les écrivains classiques. Il propose «des bons auteurs, des modèles»⁴⁶: son choix s'oriente selon des exigences morales autant que stylistiques; la pureté des mœurs et la pureté du style sont données simultanément en exemple.

Ces modèles sont pour Vinet d'autant plus utiles à des élèves romands — pour lesquels la *Chrestomathie* sera adoptée quelques années après Bâle — que le français n'est pas vraiment leur langue propre:

[...] le français est pour nous, jusqu'à un certain point, une langue étrangère? Eloignés des lieux où cette langue est intimement sentie et parlée dans toute sa pureté, ne nous importe-t-il pas de l'étudier à sa source la plus sincère, et avec une sérieuse application? ⁴⁷

La *Chrestomathie* ne comportera des textes d'auteurs romands qu'à partir de sa réédition par Eugène Rambert (entre 1876 et 1879) et par Paul Seippel (entre 1901 et 1905).

Il est certain que les principes qui sont au fondement de cette anthologie — choix de textes classiques français devant servir de modèles — ne constituaient en rien une invitation pour les jeunes écrivains à orienter leur travail créateur selon une spécificité romande, qu'elle soit linguistique ou thématique.

Ramuz a bien senti le rôle inhibiteur que la *Chrestomathie* a pu jouer pour de jeunes auteurs romands. Dans *Découverte du monde* il avoue avoir

45. *Écriture* 1, 1964, pp. 94 à 105.

46. Cité par Eugène Rambert dans sa biographie de Vinet, *op. cit.*, p. 173.

47. Alexandre Vinet, «Lettre à Monsieur Charles Monnard», in *Chrestomathie française*, tome premier, *Littérature de l'enfance*, 3^e édition revue et augmentée par Eugène Rambert, Lausanne, Bridel, 1876, p. 12.

écrit, adolescent, des quantités de vers classiques, des drames entiers en vers avant de comprendre la puissance qu'exerçaient sur lui les modèles imposés, et la nécessité de s'en départir:

Hélas! est-ce que vraiment je m'«exprimais» alors? Est-ce que c'était «moi» que je retrouvais sur cette feuille de papier noirci? On croit qu'on va pouvoir enfin laisser parler cette partie de vous qui est censée vous appartenir en propre, et on voit que les mots vous ont trahi, parce qu'ils ne vous obéissent pas (est-ce qu'ils vous obéiront jamais?). On voit qu'on imite ceux qui se sont exprimés avant vous, alors qu'on voulait se «dire» soi-même. [...] De pauvres mots maladroits, copiés, et c'est qu'on a une «chrestomathie» où figurent justement des poèmes d'auteurs célèbres; ils sont venus se mettre (les poèmes) entre vous et les choses que vous voyez, que vous sentez, que vous croyez du moins voir ou sentir. ⁴⁸

L'accusation est claire: les modèles de Vinet perturbent les relations de l'écrivain à la réalité et à l'expérience qui lui sont propres, car liées à la particularité romande; ils troublent le rapport immédiat aux choses.

Depuis le début du siècle, depuis la *Voile latine*, Vinet et son œuvre tombent sous le coup d'autres griefs, que les frères Cingria, Adrien Bovy, René Morax, Paul Budry adressaient à toute la tradition protestante: la Réforme n'est pas romande, elle est d'origine germanique et n'a pu que corrompre nos qualités profondément latines, notre sens de l'image et de la forme, notre capacité de jouir de la vie; Vinet n'a fait que renforcer le rôle d'éteignoir de la tradition protestante en terre romande: il faut donc se soustraire à son influence. Notons aussi que cet anti-protestantisme, dont les effets se feront sentir jusque dans les années 30, va de pair avec une revendication esthétique qui se réclame des valeurs et des modèles classiques, garants de «latinité». Les «Latins» du début du siècle n'ont-ils donc pas voulu voir que Vinet aussi n'avait jamais défendu que l'ordre et la rhétorique classiques et qu'il avait peut-être transmis cette exigence à des générations d'écrivains et de critiques romands?

Ces griefs contre Vinet se retrouvent, précisés, sous la plume d'Edmond Gilliard. Dans deux études critiques importantes de 1925, *Rousseau et Vinet individus sociaux* et *Notes sur Vinet*, Gilliard tente de rendre justice au penseur vaudois, qui a su «retrouver l'authentique et primitive valeur de l'individu»⁴⁹, et qui s'est forgé une langue propre, expressive et inventive. Gilliard admire cette exigence et cette force individuelles mais il ne peut adhérer à une pensée qui a toujours refusé de se nourrir de chair et de passion.

Si Vinet a fait de l'homme le «monstre de Dieu»⁵⁰, c'est qu'il n'a pu le considérer — et se considérer lui-même — autrement que comme fils du père: «Vinet n'a jamais osé quitter la main de son père...», «Vinet n'a jamais osé perdre son Père; aussi n'a-t-il jamais eu la force de faire des fils.»⁵¹ Gilliard interprète cet attachement excessif au père comme une peur de la castration: «Il n'ose lui [à l'homme] accorder cette plénitude de naissance à quoi l'on n'atteint que par séparation, par disjonction, par distinction, par distraction.»⁵²

48. Ramuz, *Découverte du monde* (1939), in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome 17, pp. 73-74.

49. Edmond Gilliard, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 996.

50. *Ibidem*, p. 997.

51. *Ibidem*, p. 1036.

52. *Ibidem*, p. 1037.

Vinet ne s'est pas séparé de son père et s'est aussi toujours tenu à distance de la femme, de la chair: «Asexualité»⁵³, dit sommairement Gilliard, et plus loin: «Vinet oublie la Femme...», «Vinet accorde à la femme tous les droits civiques... c'est qu'il a peur de son pouvoir de nature»⁵⁴. Cette peur et cet oubli de la femme et de la sexualité compromettent, pour Gilliard, tout travail de l'esprit, toute volonté d'expression: «Vinet est la négation de l'art»⁵⁵, car «Toute création est féminine»⁵⁶.

Si la génération des *Cahiers Vaudois* s'en prend à Vinet, c'est bien parce que, de multiples manières, il figure symboliquement le père: fils du père et non de la mère, il impose, par la *Chrestomathie*, des modèles littéraires et moraux; il fonde une morale qui n'a de garant que la conscience individuelle, et nie par là la valeur des rites, des pratiques collectives, d'une certaine douceur consolante de la vie religieuse; la foi est un combat pour Vinet. Liberté, responsabilité, moralité, discipline: l'individu selon Vinet est appelé à n'assumer que des tâches symboliques et il ne lui est laissé aucun accès à l'imaginaire.

Alfred Berchtold montre que chez Vinet la conscience, faculté maîtresse, est «l'ambassadeur de Dieu en moi»⁵⁷; si la foi est passion et combat, c'est que «pour Vinet, le protestantisme consiste essentiellement à accepter des rapports immédiats avec le Père»⁵⁸. Il n'y a sans doute rien de plus étranger à la sensibilité des intellectuels et de nombreux artistes romands des années 30 que cette immédiateté des rapports au père, à Dieu ou aux réalités symboliquement paternelles.

On peut rappeler ici le rêve de Roud⁵⁹ qui voyait ses rapports à l'Esprit (divin) contrariés par la présence de la mère. Les seuls rapports immédiats auxquels aspire la pensée romande sont les rapports à la vie, à la nature, au concret, à l'élémentaire ou, comme chez Gilliard, à la chair. Face au symbolique — l'abstraction, le signe, la forme pure, l'intellect —, les Romands ont une attitude très problématique, de refus ou de mise à distance. Lorsqu'il s'agit d'écriture, les rapports aux signes ne semblent possibles que par le détour d'une médiation «féminine»: ainsi Roud et Ramuz pensent — ou plutôt rêvent — la création poétique sur le mode mimétique, comme si la forme, le souffle ou le rythme d'un paysage ou d'une activité humaine pouvaient informer directement le poème. Ils nient l'abstraction du verbe en posant qu'il est consubstantiel au concret, qu'il est sa voix même: le signe perd son arbitraire, sa conventionnalité dès qu'on le dote d'une nécessité vivante, d'une chair, d'une nature, dès qu'on l'ordonne donc à des symboles féminins.

Gilliard aussi, dans son désir de «passionner» l'écriture, refuse le jeu pur des formes pour leur conférer une réalité profonde qu'il va chercher aux sources organiques et sexuelles de l'homme.

53. *Ibidem*, p. 1042.

54. *Ibidem*, p. 1043.

55. *Ibidem*, p. 1042.

56. *Ibidem*, p. 1044.

57. Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1966, p. 37.

58. *Ibidem*. Je souligne.

59. Voir Gustave Roud, *Journal*, Vevey, B. Galland, 1982, pp. 194-195.

La renaissance poétique romande et son immoralité

A quoi attribuer ces divergences entre Vinet et les écrivains romands des années 30? de quoi sont-elles révélatrices? quelle pouvait être, dans les premières décennies du XX^e siècle, la nécessité de cette révolte contre le père? Alfred Berchtold établit un rapport étroit entre le goût de l'immédiateté des choses — honni par Vinet — et l'aspiration à la création artistique:

Ce sont les âmes vulgaires, s'écrie Vinet, qui veulent voir, toucher, palper. Or il n'y aura de renaissance artistique et poétique en Suisse romande — au début du XX^e siècle — que lorsque les artistes seront franchement visuels et — en imagination du moins — résolument «palpeurs».⁶⁰

Gilliard dit aussi, abruptement: «Vinet est la négation de l'art.»⁶¹

On pourrait donc poser que la «renaissance artistique et poétique» a partie liée avec la révolte contre le père et, corrélativement, avec la recrudescence des valeurs maternelles. Ce serait admettre que l'ambition de soumettre une activité artistique à des critères exclusivement esthétiques, d'exiger un art autonome, oblige à une attitude romantique, marquée inconsciemment par une prédominance de la féminité.

Dans un article déjà cité, «L'Imprésentable», Philippe Lacoue-Labarthe montre que le scandale de la littérature romantique — allemande en l'occurrence — est dû au fait qu'elle revendique l'autonomie et l'auto-suffisance, qu'elle prétend être un absolu dans la réalité sensible de ses figures, de ses rhétoriques et de sa matière signifiante, qu'elle peut, enfin, se passer de tout recours à un sens, à un signifié spirituels ou transcendants. Or, dans l'histoire de la pensée occidentale, cette immoralité-là — «le manque du spirituel»⁶² dans l'art — est toujours liée à la femme — c'est *Lucinde* dans la critique de Hegel —, à la femme dévoilée, à la femme impudique non tant parce qu'elle montre sa nudité ou révèle son animalité que parce qu'elle représente ce scandale: «qu'il y a une 'vérité du sensible' qui n'est pas au-delà du sensible»⁶³.

Cette revendication romantique n'est-elle pas précisément celle de plusieurs générations d'écrivains romands, de la *Voile latine* à *Aujourd'hui* et au-delà? La révolte contre le père n'exprime-t-elle pas la volonté des artistes d'accéder à un art autonome? Dès les *Cahiers Vaudois* en effet, un véritable combat s'engage contre le nationalisme suisse, contre le moralisme protestant, contre l'instruction publique: il n'y aura de littérature romande que contre ces bastions idéologiques qui risquent de l'engloutir, contre tout ce qui s'institue au nom du père et de son autorité. Afin d'écarter le danger d'une inféodation à des raisons politiques, religieuses ou morales, les écrivains romands portent leurs exigences sur des valeurs qui touchent à la matière de l'art plus qu'à l'idée. Dans cette réalité sensible, dans ces figures, A. Berchtold montre bien qu'il faut voir une emprise des processus primaires, des principes féminins et maternels que Gilliard ne cesse d'appeler au fondement de toute création:

60. *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, op. cit., p. 51.

61. Edmond Gilliard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1042.

62. Philippe Lacoue-Labarthe, «L'Imprésentable», *Poétique* 21, Paris, Seuil, 1975, p. 85.

63. *Ibidem*.

Pour les hommes des *Cahiers*, l'idée, la théorie — volontiers paradoxale, agressive et fracassante — exprime la vérité d'un moment, l'état d'une sensibilité vibrante, d'un être soulevé par une émotion ou par une réaction tout instinctive. Elle vaut par son dynamisme. On n'y cherche qu'une impulsion. L'essentiel, c'est la forme qu'elle imprime à la phrase ductile, c'est la phrase elle-même qui naît de ce choc, pétrie en pleine matière verbale⁶⁴.

L'ambition esthétique des *Cahiers Vaudois* eut aussi ce caractère orgueilleux et absolu qui fait toute l'immoralité du romantisme; Louis Lavanchy le dénonce dans un de ses *Essais critiques*:

Et ce rigorisme fanatique, cette fermeture à tout ce qui n'était pas eux, à tous ceux qui ne comprenaient pas d'abord, ou qui seulement hésitaient! Ce démesuré «besoin de grandeur», cette mégalomanie, ce splendide isolement dans une position inaccessible (et commode!), à la fois dans le présent et dans la durée, dans le pays et dans l'univers! Cette exigence de l'œuvre la plus haute, et tout de suite définitive! Cette tension vers la littérature la plus élevée, vers l'écriture «sub specie aeternitatis»! Ce manque si total d'abandon!⁶⁵

Et si la tentative des *Cahiers Vaudois* est à son avis manquée, c'est qu'elle a péché par romantisme: «Un tel divorce entre les artistes et le grand public n'est pas nouveau depuis le romantisme.»⁶⁶

L'autonomie de l'art se paie d'une accusation d'orgueil et d'immoralité: «le gain sur le plan esthétique s'accompagnait peut-être d'une perte sur le plan éthique»⁶⁷, remarque Berchtold.

*

Le recours à toute une mythologie féminine et maternelle, soutenu chez plusieurs écrivains par un fort investissement libidinal porté sur la mère, s'explique mieux, pour les premières décennies du XX^e siècle, par une volonté romantique de rupture et d'instauration d'un art libre que par quelque essence «naturiste».

L'intérêt de Roud — et des lecteurs de ses traductions — pour le romantisme allemand est à cet égard hautement significatif: il n'est pas de mouvement qui ait vu converger plus étroitement, chez Novalis en particulier, une ambition théorique extrême — la fondation d'un «absolu littéraire» — et une symbolique de nature maternelle.

Cependant la désignation du renouveau des lettres romandes par le concept de romantisme demeure problématique: Crisinel est un romantique «qui ne veut pas l'être»; Ramuz, tout en refusant la langue classique, aspire à une grandeur et à une universalité qui ne sont rien moins que romantiques; Gilliard et ses disciples affirment leurs goûts classiques. Ne faut-il voir là que leurre, aveuglement, attitude timorée? Ne convient-il pas plutôt de se demander si cette résistance classique à un projet de nature romantique n'est pas historique, liée donc à la persistance, au XX^e siècle, de traditions de pensée propres à la Suisse romande du XIX^e siècle?

64. *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, op. cit., p. 736.

65. Louis Lavanchy, «L'œuvre des *Cahiers Vaudois*», in *Essais critiques 1925-1935*, Lausanne, Ed. des Trois Collines, 1939, p. 66.

66. *Ibidem*, p. 64.

67. *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, op. cit., p. 739.

Ne pourrait-on parler d'une «impossible révolte contre le père»? Roger Francillon propose ce concept comme titre à un article consacré à la «thématique de la révolte et de la réconciliation d'*Aimé Pache* (1911) à *Découverte du monde* (1939)»: «C.F. Ramuz: l'impossible révolte contre le père»⁶⁸. R. Francillon montre que la prédominance des *imago*s maternelles dans les romans ramuziens n'est pas corroborée par une révolte ouverte contre le père: les fils n'osent pas affronter leur père, ou, s'ils le font, paient chèrement la transgression des interdits paternels. R. Francillon révèle, à l'étude d'un passage de *Découverte du monde*, une même impossibilité — de la part du jeune Ramuz décidé secrètement à devenir écrivain contre la volonté paternelle — à affronter directement et ouvertement son père.

Il semble que cette structure psychique propre à Ramuz trouve des manifestations analogues, au plan collectif, dans l'attitude de nombreux écrivains et critiques romands de 1930 à l'égard de leur tradition: privilégiant dans leurs œuvres ou dans leur vie les valeurs et les figures maternelles, ils n'osent ou ne peuvent cependant mener ouvertement et efficacement leur révolte contre les pères, réels ou symboliques.

Amiel ignoré et actuel

Le cas d'Amiel est aussi intéressant à ce propos: plus encore que Vinet, la génération des *Cahiers Vaudois* occulte et rejette l'écrivain genevois de manière presque unanime. Est-ce le fait qu'ils reposent tous deux dans la même cimetièrre de Clarens? Il se trouve que Vinet et Amiel sont associés — fort curieusement pour nous — dans une commune aversion: «Vinet appartient comme Amiel à une famille d'esprits où je ne me connais ni parents ni amis» et «dont les idées, en art et en politique, me semblent si souvent absurdes ou odieuses»⁶⁹, déclare René de Weck.

Il est vrai qu'on ne pouvait alors lire le *Journal* d'Amiel que dans les fragments expurgés par Fanny Mercier et publiés par Edmond Scherer (1882-1884). L'édition de Bernard Bouvier⁷⁰ ne paraît qu'en 1923. René de Weck précise qu'il ne s'est pas donné la peine de l'acheter, et il est assez probable que de nombreux écrivains et critiques romands firent de même. Cette hostilité à Amiel est surtout vaudoise (et occasionnellement fribourgeoise). Plusieurs Genevois ont consacré des études à Amiel: Bernard Bouvier publie, outre des fragments du *Journal*, un volume annoté d'*Essais critiques*⁷¹; Robert de Traz réserve à Amiel un chapitre de ses *Essais et analyses*⁷². Le romancier chaux-de-fonnier Léon Bopp présente à Paris une thèse intitulée *H.-F. Amiel, essai sur sa pensée et son caractère*⁷³.

Très tôt, Ramuz donne le ton dans le groupe des *Cahiers Vaudois*, en opposant à Amiel une fin de non-recevoir; une brève note, elliptique mais combien suggestive, de *Raison d'être* y suffit: «Je ne parle même pas de

68. In C. F. Ramuz 3, *d'une histoire à l'Histoire*, textes réunis par Jean-Louis Pierre, Paris, Lettres modernes Minard, 1987, pp. 33-48.

69. René de Weck, *Amiel ou la noix creuse*, Lausanne, Payot, «Cahiers romands», 1931, p. 38.

70. H.-F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 3 vol., introduction de Bernard Bouvier, Genève, Georg, «Collection helvétique», 1923.

71. H.-F. Amiel, *Essais critiques*, Paris, Stock, 1932.

72. Robert de Traz, *Essais critiques*, Paris, Stock, 1932.

73. Paris, F. Alcan, 1931.

M. Amiel. Il était de Genève.»⁷⁴ Ramuz fait le compte ici des traditions culturelles et des figures romandes qu'il lui a fallu rejeter pour instaurer sa poésie propre :

Les voilà devant nous, nos anciens: si sincère que soit le respect qu'on leur porte, peut-on vraiment se cacher à soi-même quelle vivante image de toutes les incertitudes ils continuent à dresser devant nous.⁷⁵

S'agit-il là d'une révolte contre les pères? Peut-on se révolter contre des pères qui ne sont même pas nommés, mais seulement qualifiés: la théorie, l'inquiétude, la crainte, l'«idéalisme creux», le «scepticisme sans force» sont la cause de toutes leurs «défaites»⁷⁶. Ce refus absolu, cette table rase représentent-ils vraiment une révolte?

D'exemple, aucun, de certitude, aucune. Point de modèle, parmi les hommes, autour de nous; point de modèle en arrière de nous.⁷⁷

Pionnier de ces anciens détruits «par l'analyse» et par le «scrupule le plus desséchant»⁷⁸, Amiel est maltraité et largement incompris par la génération des *Cahiers Vaudois*.

Dans un pamphlet prétentieux, *Amiel ou la noix creuse*, le Fribourgeois René de Weck nomme les pères honnis: B. Constant, Vinet, Charles Secrétan, dont le «goût tyrannique de l'abstraction» et le «mysticisme tourmenté et stérile, à l'allemande» trouvent une expression parfaite chez Amiel, dans «le vacillement d'une pensée qui tourne sans cesse sur elle-même»⁷⁹. On reconnaît là le modèle même du grief esthétique-moral cher à la critique romande: l'auto-réflexion.

On peut s'étonner qu'Amiel succombe aux mêmes attaques que Vinet. Comme Vinet, certes, le critique genevois n'aimait pas les romantiques français: mais c'était pour de tout autres raisons. Il était hostile à l'esprit français, à la société française, à la langue française, et leur préférait en tout l'Allemagne, pays de la pensée dynamique et infinie, de la conscience religieuse, de l'intériorité profonde — selon une image empruntée à l'ouvrage de M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*⁸⁰.

De nombreux Romands de 1930 n'avaient aucune sympathie pour ce protestant germanophile, et préféraient l'ignorer. Ainsi Gustave Roud ne savait pas qu'Amiel avait traduit en 1876 la première strophe de 'Brot und Wein' de Hölderlin⁸¹, ainsi que des poèmes de Goethe, Heine, Keller, Mörike, Chamisso, etc.

Refusant Amiel, la génération des *Cahiers Vaudois* n'a pu reconnaître chez le Genevois une sensibilité romantique qui se détournait de toute auto-

74. *Raison d'être*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., t. 7, p. 30.

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*, pp. 30-31.

77. *Ibidem*, p. 33.

78. *Ibidem*, p. 30.

79. *Amiel ou la noix creuse*, op. cit., pp. 12-13.

80. Amiel a consacré à M^{me} de Staël une étude importante, parue en 1876. Bernard Bouvier en publie des extraits dans les *Essais critiques d'Amiel*, op. cit., pp. 284-302.

81. H.-F. Amiel, *Les Étrangères*, poésies traduites de diverses littératures, Paris, Sandoz & Fischbacher, 1876, pp. 227-228.

rité morale stricte pour mieux laisser remonter l'âme «dans le sein de sa mère», dans le monde «des Mères»⁸². Selon Alfred Berchtold,

Amiel est un descendant spirituel de Rousseau et de Benjamin Constant, un parent d'Obermann et de ce Maurice de Guérin pour lequel les écrivains romands éprouvent une vive tendresse.⁸³

Mais les Romands de 1930 ignorent ces filiations, tout comme ils ne mentionnent jamais le premier manifeste en faveur d'une littérature authentiquement romande: *Du mouvement littéraire dans la Suisse romande et de son avenir*, essai d'Amiel publié en 1849⁸⁴. Ils se refusent aussi à voir qu'Amiel aurait pu leur donner une leçon de langue tout à fait adéquate à leurs ambitions:

Amiel s'attaque à la langue de Paris et de Versailles. Il lui reproche de ne rien pouvoir exprimer de naissant, de germant, de présenter la vie comme une réalité définie, fixe et nettement délimitée [...]. [Il] s'accuse de ses timidités à l'égard du langage. Il voudrait le brusquer, le mater, le posséder, se comporter en mâle conquérant et brutal; et parfois, sous sa plume, telle formule annonce Edmond Gilliard.⁸⁵

Cette ignorance farouche — chez de nombreux écrivains et critiques romands — d'un écrivain dont la sensibilité romantique et les positions à l'égard de la littérature ne leur auraient pas été étrangères, manifeste encore une fois le manque d'efficacité, l'impossibilité de leur révolte contre les pères.

Ce refus global, ce défaut d'affrontement ouvert n'ont pas manqué de produire leurs effets de retour: le scrupule moral, le statut de fils trop respectueux du père, la neutralité sexuelle — voire la tentation androgyne —, l'obsession du péché n'ont pas épargné écrivains et poètes romands dans les années 30.

82. Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, op. cit., pp. 391-392.

83. *Ibidem*, p. 395.

84. Bernard Bouvier en publie des extraits dans les *Essais critiques d'Amiel*, op. cit., pp. 97-117.

85. Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, op. cit., pp. 396-397.

CHAPITRE III

Désirs de romantisme

«Deux constantes de l'esprit humain»

Les Romands des années 30 ont tenté de manière très diverse de se situer dans la compréhension des notions de romantisme et de classicisme, fort sollicitées à l'époque. A plusieurs reprises, Ramuz tente de les définir: dans l'une de ses conférences de 1915 et 1916, «Essai d'une définition du romantisme»¹, il s'efforce de dépasser les approches strictement historiques ou nationales pour découvrir la spécificité d'un «état d'esprit», d'une essence:

le romantisme en ce sens-là qu'est-il, sinon *l'esprit d'investigation*, l'esprit à la recherche des possibilités nouvelles, lequel s'opposerait ainsi absolument au classicisme qu'on définirait assez bien *l'esprit d'utilisation*.²

Ramuz oppose aussi deux «tournures d'esprit»:

le classicisme serait d'autorité; le romantisme relèverait de la seule conscience; le classicisme subordonnerait l'individu à la société; le romantisme, et c'est bien le cas, en somme, opposerait les droits de l'individu à ceux de la société.³

Sans définir sa propre position, Ramuz évoque une crise d'autorité moderne qui n'est pas étrangère à son refus d'un certain héritage culturel:

Cette inquiétude, j'y reviens, si elle est bien la maladie de l'artiste moderne, n'en est pas moins et surtout à base de romantisme.⁴

Dans les *Remarques* publiées par la revue *Aujourd'hui*, Ramuz revient à une définition générale de ces deux concepts:

1. Ces conférences ont été publiées en 1948 chez Mermod sous le titre *Grands moments du XIX^e siècle français*; je cite d'après l'édition des *Oeuvres complètes*, op. cit., t. 7.

2. *Ibidem*, p. 196.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 203.

Classique désigne donc une attitude foncière de l'être ou rien du tout. Ne pourrait-on pas dire à peu près que le classique est «celui qui trouve la liberté au dedans des règles?» Romantique serait l'inverse.

[...]

Le romantisme est en somme un essai (souvent forcé) pour retrouver la loi (vivante) au delà des règles (mortes).⁵

Comme Ramuz, Dorette Berthoud constate la «grande confusion [qui] paraît s'être établie quant au sens des termes *classique et romantique*»⁶. Il s'agit aussi pour elle de définir «deux positions fondamentales», «deux constantes de l'esprit humain»⁷. Comme Ramuz encore, elle pose que «l'art moderne est essentiellement romantique»⁸ car porté par des «âmes inquiètes» qui s'expriment dans un moment de «transition»⁹ et de renouvellement.

Paul Budry évoque également un romantisme éternel, à l'exemple des Européens de 1800 qui visitaient la Suisse:

Ces romantiques n'étaient point les premiers, le romantisme est là, de toujours, où baille dans un cœur la lassitude de la raison, de la police, de l'étreinte sociale en un mot de cette civilisation, qui rend le bonheur, mais aussi le parfait malheur impossibles.¹⁰

Ces définitions d'un romantisme essentiel — aspiration inquiète ou passionnée à la rupture des règles, des contraintes, des chaînes — sont les plus significatives parmi les rares prises de position sereines sur la question.

Un romantisme en accusation

Dans les revues, le couple romantisme-classicisme est moins souvent analysé qu'utilisé à des fins polémiques. Les disciples d'Edmond Gilliard sont les plus virulents, ainsi Alfred Wild commentant un recueil de Pierre Beausire:

Les poèmes de Beausire ont certes l'allure du classicisme. La controverse est vive autour de ce mot. On convient à l'ordinaire d'appeler classique l'artiste qui sait être viril, sobre et modeste dans son expression. Un jour cette idée nous vint que le classicisme se définissait par tout ce qui n'est point ridicule ou bête.¹¹

Dans un article sur Nietzsche, le même critique clame sa haine de Rousseau et des idéologies auxquelles il a ouvert la voie:

5. *Aujourd'hui*, n° 7, 16 janvier 1930, p. 1.

6. «Du classique et du romantique en peinture», *Suisse romande*, n° 6, janvier 1940, p. 260.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*, p. 265.

10. «L'art romantique», *La Vie romantique au pays romand*, op. cit., p. 257.

11. Alfred Wild, «Nombres», *Aujourd'hui*, n° 18, 3 avril 1930, p. 4.

Rousseau est le fondateur du romantisme populaire. Tout ce qui pense faux dans le siècle qui nous précède est, en une part bien discernable, issu du Genevois. [...] Romantisme, socialisme, féminisme, sentimentalisme de toute sorte, bref tout ce qui a rompu avec la tradition hellénique et romaine, a déferlé jusqu'à Nietzsche.¹²

Dans les «Notes sur le romantisme» Daniel Anet tente de montrer les limites du romantisme dans la culture romande en se servant, curieusement, d'un argument romantique:

Nous ne l'avons connu qu'après son intégration dans l'histoire; il ne nous a pas pénétré par la peau, mais par l'esprit.

[...]

La force du romantisme n'est plus que d'opposition. Je veux dire que nous n'en prenons connaissance que pour le refuser, le nier.¹³

Anet justifie ensuite son jugement personnel par un recours à une donnée objective, la nature de la langue:

Notre langue n'est-elle pas opposée à une si excessive dépense, à une telle prodigalité; notre langue ne veut-elle pas l'économie des moyens, la litote?¹⁴

Il conclut enfin sur un ton de hautain mépris, fustigeant les médiocres qui n'ont pour s'élever que le secours du romantisme:

C'est le dimanche de ces gens-là, le moment où ils perçoivent Dieu. On a le Dieu qu'on mérite.¹⁵

Le romantisme tombe ainsi à tout propos sous le coup d'assertions sommaires, telles que celle-ci: «Le classique pense à l'homme. Le romantique songe à soi.»¹⁶

Ce mépris, cette haine, ces accusations violentes rappellent l'attitude à l'égard du signe abstrait: un refus qui est aussi l'aveu inconscient d'une crainte. Est-ce que, dans la prodigalité, les effusions, les surcharges, la subversion du romantisme, on ne craint pas, comme Pourtalès, le désordre, l'anarchie, la perte de maîtrise? Plus qu'à une question de langue ou de style, on touche ici à une sensibilité intellectuelle et morale: en condamnant le romantisme, on affirme son respect de la bienséance littéraire, qui est un goût de la mesure, de la santé, du bon sens, d'une certaine distinction dont les textes n'ont pas à se départir.

Ainsi Gilbert Trolliet exprime une peur de l'absurde et de la passion lorsqu'il critique les thèses de Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*:

Il professe un non-conformisme, une éthique de l'absurde qui aux yeux de beaucoup apparaîtront comme une sorte de romantisme nouveau, sourdement exalté.¹⁷

12. Alfred Wild, «L'homme inévitable», *Présence*, III^e année, n° 7, septembre 1935, p. 30.

13. Daniel Anet, «Notes sur le romantisme», *Aujourd'hui*, n° 18, 3 avril 1930, pp. 4-5.

14. *Ibidem*, p. 5.

15. *Ibidem*.

16. Pierre Beausire, «Autour d'un 'Journal'», *Aujourd'hui*, n° 90, 20 août 1931, p. 4.

17. *Suisse romande*, n° 5, novembre 1939, p. 236.

Motifs et figures romantiques

L'anti-romantisme dont on vient de souligner le caractère passionné relève du refus et de la crainte d'une langue qui se mettrait à proliférer sous l'emprise des sentiments, des émotions, de l'inconscient ou de son propre entraînement. Il est explicite, polémique, programmatique, mais d'autant plus surprenant qu'il se manifeste de la manière la plus virulente chez les critiques qui par ailleurs prônent des valeurs nietzschéennes. C'est donc souvent chez les mêmes critiques qu'on trouvera les expressions d'un romantisme qui ne succombe pas sous le poids des critères moraux : des goûts, des préférences, et des refus spontanés s'affirment, des réseaux d'images et de symboles se construisent pour figurer des constellations de motifs romantiques.

La vie et l'unité

Dans les revues, ce discours est constamment soutenu par des modèles métaphoriques qui ont recours aux structures biologiques, à la croissance organique, à des phénomènes qui ont lieu dans les profondeurs, dans une obscurité mystérieuse.

Gilbert Trollet décrit en ces termes un humanisme anti-formaliste :

Le rôle de l'humanisme nouveau [...] est d'édifier la personnalité sur un axe profondément enfoui pour accéder aux racines de la vie; [...] Présence : germe de la poésie, fruit d'une intelligence qui naît à la conscience dans l'éternité d'un éclair.¹⁸

Si l'acte créateur est le premier principe de ce nouvel humanisme, c'est qu'en lui s'exprime et s'avère un «sens de l'unité»¹⁹ qui rappelle l'unité de la Nature, de la Création.

S. Stelling-Michaud rend compte dans *Présence* d'une conférence de Jacques Rivière consacrée à un sujet «bien fait pour édifier les Suisses romands, dont une longue tradition de moralisme a engendré une littérature conventionnelle qui tient plus du prêche sentencieux que de l'art»²⁰. Il définit à cette occasion sa conception — très romantique — de la littérature :

Il suffit que l'œuvre réponde aux besoins profonds de l'homme, alors les personnages seront bien vivants et par là même justes [...];
[...]
à l'origine d'une œuvre d'art [se trouve] l'effort volontaire, habile ou purement inconscient parce que naturel, qui imprime un rythme particulier à la matière, jusqu'à la détacher comme un fruit qui eût germé tout seul sous le ciel.²¹

On retrouve ici la conception rilkéenne de l'œuvre décrite comme un processus de germination : la qualité intellectuelle et rationnelle du travail créateur est niée au profit de la seule considération de l'acte vivant, nécessaire et supra-individuel.

18. «Autour de l'humanisme en marche», *Présence*, n° 1, janvier 1932, pp. 14-15. Je souligne.

19. *Ibidem*, p. 15.

20. «Jacques Rivière et le moralisme en littérature», *Présence*, II^e année, n° 1, 1933, p. 79.

21. *Ibidem*, pp. 81-82.

Daniel Simond fait l'éloge du *Paysan du Danube* de Denis de Rougemont, ce «voyage à la recherche du romantisme allemand»²²; il y trouve «la ferveur même du sang qui coule dans les veines d'un être jeune et heureux de vivre», une «poésie du réel»²³ qui est un défi au rationalisme : «car il y a cent arguments contre Descartes; il n'y en a point contre la vie.»²⁴

Marcel Raymond reconnaît aussi chez les romantiques allemands — il cite Novalis et F. Schlegel — une tentation qui lui est propre; celle d'une présence à l'être, même fugitive, qui nous assure de l'unité de l'univers et de notre participation à sa réalité :

La magie du verbe est efficace dans la mesure où elle nous transforme nous-mêmes, où elle brise les barrières du moi et du non-moi, où elle fait que tout se passe pour nous comme si l'univers cessait un moment de nous être extérieur.²⁵

Le «destin de la poésie»²⁶ est de nous conduire à cette expérience et à cette connaissance.

Une positivité de principe est accordée à la vie dans la mesure où elle désigne en sa profondeur l'unité mystique des êtres; mais sa valeur tient aussi au fait qu'elle renvoie à une origine à la fois individuelle et collective : les racines de la Terre et la matrice de la Mère sous toutes leurs formes symboliques.

Les «Mères»

Le caractère sacré et absolu de la vie se trouve en étroite relation avec la puissance d'un lien fantasmé à la mère : le mystère maternel est surdéterminé par sa proximité avec le mystère de la Création divine. L'unité attribuée au vivant est donc d'abord l'objet d'un désir : désir d'un retour à la mère, à l'indistinction du sujet et du monde, représentée par l'âge d'or ou par le paradis où l'humanité vivait innocente et sans conflit.

Cette convergence de divinité et de maternité est fortement représentée dans les lettres romandes des années 30, ce qui explique le refus assez généralisé des interprétations freudiennes, jugées trop rationalistes.

«Le psychanalyste dissocie la personnalité»²⁷ annonce G. Trollet dans le premier éditorial de *Présence*. Adolphe Ferrière quant à lui décrit les étapes d'un «progrès spirituel» en tentant de conjuguer l'inconscient et la spiritualité :

Saisir à sa source l'élan vital spirituel; harmoniser la vie émotive, la vie de l'intellect et la volonté; plonger, grâce à l'intuition, dans l'abîme de l'inconscient; procéder à une saine analyse de l'âme (saine, dis-je, car il y a une psychanalyse malsaine!); faire surgir la volonté profonde [...]; se saisir alors des instincts, branches multiples de l'arbre un, et les ramener à l'unité : tout ceci en gardant, en rétablissant sans cesse, en fortifiant et en assurant définitivement, si possible, le contact avec le Divin, avec l'Absolu»²⁸.

22. *Présence*, II^e année, n° 2, 1933-34, p. 100.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, p. 101.

25. Marcel Raymond, «Pour la poésie», *Présence*, III^e année, n° 4, mai 1935, p. 32.

26. *Ibidem*.

27. *Présence*, n° 1, janvier 1932, p. 14.

28. Adolphe Ferrière, «Le progrès spirituel», *Présence*, n° 2, avril-juin 1932, p. 9.

Ce plaidoyer pour l'unité, la continuité, la «conjonction»²⁹ et la «totalité»³⁰ conduit Ferrière à penser le progrès à partir d'un retour à l'«Unité primordiale»³¹, dont l'esprit a perdu la notion au cours de son évolution. Mais Ferrière nie fermement l'origine libidinale de ce désir régressif:

Dans le mythe du Paradis Perdu, le psychanalyste ne voit que le regret du sein maternel. Il faut remonter beaucoup plus haut et plus loin, jusqu'à ces Mères qu'évoque Goethe et qui symbolisent les origines cosmiques.³²

On admet bien qu'il s'agit de «Mères», mais on les veut cosmiques et non pas individuelles. Aussi ce concept gothéen va-t-il trouver une belle fortune dans les lettres et la critique romandes des années 30.

Ainsi Béguin s'en sert pour qualifier la poésie de Maurice de Guérin et de Nerval, qui eurent tous deux le «sentiment immédiat des origines cosmiques» et furent hantés «par 'la descente chez les Mères'»³³. Béguin manifeste un goût de la poésie qui a «la perception concrète d'un au-delà de la forme»³⁴ et qui s'ouvre sur «l'Unité essentielle» et la «'présence' authentique»³⁵. Il conjugue ce goût — et en cela rejoint la pensée d'A. Ferrière — à un refus décidé des théories freudiennes, qu'il qualifie de «métaphysique cartésienne» pour laquelle «l'être humain apparaissait clos en lui-même ou — isolément pire! — sans autres relations avec le monde que celles de la vie sociale»³⁶. Béguin veut retrouver dans le travail de l'inconscient et du rêve «le lieu de notre insertion dans l'Histoire humaine, de notre enracinement dans le Devenir cosmique»³⁷. Aussi recourt-il, comme la plupart des critiques romands qui à l'époque s'interrogent sur la psychanalyse, à Jung plutôt qu'à Freud.

Béguin est aussi le traducteur d'un livre de Keyserling:

Ce n'est point un hasard insignifiant si les *Méditations sud-américaines* ont été traduites — et admirablement traduites — par Albert Béguin, qui est aussi le traducteur et le meilleur connaisseur de Jean-Paul³⁸,

écrit Jean Cassou dans un article enthousiaste consacré à cet ouvrage du penseur allemand. Cassou est un grand amateur du romantisme allemand et de la littérature hispanophone: il retrouve ses passions dans le livre de Keyserling, justifiées et magnifiées par la ferveur d'une pensée qui sait conjurer les démons d'«une époque empoisonnée par les fantasmagories de l'intellect pur, fantasmagories plus sanguinaires que les rêveries du sang lui-même»³⁹. Cassou comprend cet éloge de la «race hispanique»⁴⁰, de

29. *Ibidem*, p. 6.

30. *Ibidem*, p. 5.

31. *Ibidem*, p. 6.

32. *Ibidem*.

33. Albert Béguin, «Poésie et Mystique», *Présence*, II^e année, n° 3, 1933-34, p. 43.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*, p. 45.

36. Albert Béguin, «La vie des rêves», *Présence*, III^e année, n° 1, février 1935, p. 22.

37. *Ibidem*.

38. Jean Cassou, «Keyserling et la descente chez les Mères», *Présence*, n° 4, décembre 1932, p. 16.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

«l'Espagne tellurique, ennemie des dogmes et des abstractions»⁴¹ comme une exaltation des plus vitaux, des plus profonds pouvoirs de l'homme, qui ne peuvent être atteints que par une plongée aux «abîmes»⁴² de la terre, dans le «sein de la nature»⁴³, au «royaume des Mères»⁴⁴. Cassou loue immodérément ce penseur-poète, «grand *kapellmeister* romantique»⁴⁵ capable de nous communiquer «une impression aussi purement, aussi essentiellement biologique, une telle soif de ressentir, d'incarner les idées depuis leur base la plus souterraine»⁴⁶, le goût enfin de «la meilleure hygiène [...] qui nous ramènera constamment à la terre»⁴⁷.

L'esprit et l'instinct

Mais est-ce que ces «Mères»-là, si absolument terrestres et matérielles, sont semblables à celles que les Suisses romands — A. Ferrière ou A. Béguin — convoquent aux retrouvailles de l'Unité, divine et spirituelle autant que vivante?

Jean Cassou est Français; son article dans *Présence* a pu cependant bénéficier de l'assentiment du public romand. En effet Keyserling jouit à l'époque d'une grande écoute; G. Trolliet le cite dans une chronique sur l'humanisme:

L'homme souterrain peut seul assumer avec succès le rôle du Destin, parce que justement le Destin n'est point de l'ordre de l'Esprit.⁴⁸

Mais Trolliet place cette reconnaissance de l'homme irrationnel à côté d'une reconnaissance de l'esprit et d'une volonté de «rapporter [...] tout effort humain à son devenir spirituel»⁴⁹. On doute, de ce fait, que Trolliet ait pu suivre Keyserling lorsqu'il privilégiait la foi et le courage — ces «premières manifestations de l'Esprit»⁵⁰ — aux dépens de l'intelligence, ou lorsqu'il proclamait son goût pour les expressions «sublimes»⁵¹ de la vitalité de la jeunesse allemande, capable de repousser les «normes de l'Esprit» pour que s'imposent celles «de la Terre et du Sang»⁵².

L'adhésion totale que Trolliet accorde à la pensée fondamentalement spiritualiste d'A. Ferrière suffirait à nous faire douter de l'influence que Keyserling a pu exercer sur lui.

A. Béguin expose en 1933 la pensée de Keyserling dans un article important, «Keyserling et la jeunesse allemande»; s'il loue la forte confiance du penseur allemand dans la jeunesse national-socialiste, il dit aussi ses doutes:

41. *Ibidem*, p. 17.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*, p. 18.

44. *Ibidem*, p. 16.

45. *Ibidem*, p. 17.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*, p. 18.

48. «Humanisme», *Présence*, II^e année, n° 1, 1933, p. 72.

49. *Ibidem*, p. 73.

50. «Discours du Comte Hermann de Keyserling sur la révolte des forces telluriques et les responsabilités de l'esprit», *Présence*, II^e année, n° 2, 1933-34, p. 37.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

Cependant, le national-socialisme, sous sa forme actuelle, semble bien être en contradiction avec certaines tendances dominantes de Keyserling⁵³.

Et quelques mois plus tard, Béguin exprime ses vives réticences à l'égard de Keyserling qui, par prudence peut-être, se ralliait peu à peu au nazisme; il avoue à Marcel Raymond qu'il a dû modifier son article sous la pression du philosophe et qu'il ne le signerait plus si la chose était à refaire⁵⁴.

Henri-Louis Miéville exprime aussi ses réticences face au «collectivisme intellectuel»⁵⁵ du nazisme lorsqu'il dénonce l'abus que fait Hitler de la philosophie de Nietzsche et qu'il condamne le chancelier allemand, ce «dernier-venu, qui vient d'étrangler la liberté de pensée dans le pays de Goethe et de Kant»⁵⁶.

Séduits par Nietzsche ou tentés par un retour salutaire aux profondeurs vitales et inconscientes, néanmoins soucieux de soumettre les «forces telluriques» au contrôle de l'esprit — que ce soit par un spiritualisme religieux de type cosmique ou par un classicisme de l'intelligence —, de nombreux intellectuels romands des années 30 font preuve d'une prudence ou d'une lucidité qui les mettent très tôt en garde contre les mythes nazis, de nature profondément maternelle comme l'a montré Gérard Mendel dans *La Révolte contre le père*⁵⁷.

En 1938 cependant, Alfred Wild semble ignorer le danger de l'idéologie nazie lorsqu'il s'insurge contre l'*Avertissement à l'Europe* de Thomas Mann, ce «proscrit redoutable»⁵⁸. Thomas Mann montre que l'Europe se ruine elle-même en perdant foi dans ses valeurs les plus hautes, en renonçant à la culture, à la liberté, à la recherche de la vérité. A. Wild refuse ce diagnostic trop pessimiste à ses yeux au nom d'une croyance dans le rajeunissement de l'Europe par la force vitale et l'énergie:

Nous professons l'irrationnel partout où il réussit. [...] Nous définissons la vérité par le sentiment de force, de sécurité et de bonheur qu'elle procure. [...] ce qui exalte la vie est vrai.⁵⁹

Anti-chrétien et nietzschéen, confiant dans les seuls pouvoirs instinctifs de l'homme, Wild ne dispose pas, comme Béguin ou H.-L. Miéville, de ce «frein» intellectuel: la considération de la valeur de l'esprit et de la raison dans leur activité libre.

Il semble pourtant que même pour Wild il ait été difficile de vivre dans le contexte culturel romand en reniant totalement cette attention primordiale — bien que souvent inavouée ou nommée de manière vague — à une vision de l'homme à la fois religieuse et rationnelle. En effet son intérêt pour Gide trahit un désir d'intégrer le surnaturel et le religieux dans un retour «aux sources de la vérité, à la terre, aux instincts, à la joie»⁶⁰; Wild respecte chez

53. Albert Béguin, «Keyserling et la jeunesse allemande», *Présence*, II^e année, n° 1, 1933, p. 25.

54. Voir cette lettre à M. Raymond dans Albert Béguin, Marcel Raymond, *Lettres 1920-1957*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1976, pp. 116-117.

55. «Nietzsche et la volonté de puissance», *Présence*, II^e année, n° 2, 1933-34, p. 47.

56. *Ibidem*, p. 46.

57. Gérard Mendel, *La Révolte contre le père. Une introduction à la socio-psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp. 216 à 276.

58. Alfred Wild, «Thomas Mann avertit l'Europe», *Suisse romande*, n° 6, mars 1938, p. 290.

59. *Ibidem*, p. 291.

60. Alfred Wild, «Deux livres sur André Gide», *Présence*, II^e année, n° 1, 1933, p. 83.

Gide «une tentative nouvelle et singulière: réunir en lui des valeurs contradictoires, les chrétiennes et les nietzschéennes»⁶¹.

Convergence des exigences classiques et protestantes

Tout le vitalisme, le «naturisme», le romantisme anti-intellectualiste romands s'autorisent de deux entités symboliques — la Terre et les «Mères» — qui attestent à la fois le goût d'un retour aux profondeurs élémentaires et la volonté de soumettre l'homme souterrain à un ordre spirituel et universel. Le refus conjugué d'un matérialisme et d'un rationalisme absolus révèle le désir d'une religiosité qui accorde des droits aussi bien à l'esprit qu'au sentiment des origines et des mystères de l'être profond. La religiosité romande des années 30 ne tend ainsi ni au paganisme ni à un moralisme soumis à la seule conscience.

Ce double désir — ou ce double refus — naît d'une tension: le romantisme maternel semble constituer alors en Suisse romande l'objet de la revendication la plus «moderne», au plan esthétique comme au plan éthique; ce qui la contrarie — la préoccupation spirituelle, le moralisme protestant, le respect des exigences classiques — agit comme un frein, comme une résistance historico-culturelle, comme un interdit puissant et efficace.

Cette résistance des traditions s'illustre très significativement à l'exemple de deux options intellectuelles fortement représentées: l'anti-freudisme et surtout l'anti-surréalisme.

L'hostilité à l'égard de la théorie freudienne s'inscrit dans la pensée romande comme le refus d'une psychologie rationaliste qui se passe aussi bien de Dieu que du concept d'unité du vivant et de la nature. Ce refus de nature romantique est compliqué par des réticences de nature protestante à l'égard du caractère malsain de la psychanalyse, de sa vision pessimiste et déterministe de l'homme, de ce que Béguin nomme le «désespoir freudien»⁶². Charles-Albert Cingria rejette Freud comme il rejette toutes les doctrines «nordistes», qui ne sont pas nécessairement originaires du Nord, mais qui se reconnaissent par leur anti-classicisme et leur abstraction philosophique. Parmi elles, Cingria cite pêle-mêle le cubisme, le dadaïsme, le protestantisme, l'esthétisme et la psychanalyse — qui se trouve illustrée par une présentation abrupte et sans appel de son auteur: «encore une supérieure merde que ce Freud»⁶³!

Critiques du surréalisme

On retrouve cette attitude de refus dans la critique romande du surréalisme. Dans une étude très informée sur «Le Surréalisme en Suisse romande»⁶⁴ entre 1916 et 1939, Yves Bridel relève, parmi les articles qui paraissent à ce sujet dans les revues romandes, les critiques explicatives, les

61. *Ibidem*, p. 85.

62. «La vie des rêves», *Présence*, III^e année, n° 1, février 1935, p. 23.

63. Charles-Albert Cingria, «Le Nordisme et le Nord», *Chroniques du jour*, n° 4, Paris, juin 1926. Repris dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1967, t. II, p. 236.

64. Yves Bridel, «Le Surréalisme en Suisse romande», *Études de Lettres*, n° 2, avril-juin 1974, pp. 27-78. Je prie le lecteur de se reporter à cette étude pour connaître les constantes et l'évolution de la réception du surréalisme en Suisse romande. Je ne citerai pour ma part que quelques critiques significatives, qui me permettront de mettre en évidence le sens de cette réception.

critiques d'humeur, les jugements hâtifs et destructeurs, enfin les déclarations de sympathie — qui avaient été oubliées jusque là sous le poids des rejets. Il établit une distinction entre les articles et les comptes rendus les plus nombreux, dont le propos très souvent négatif fait preuve d'une large incompréhension du mouvement surréaliste, et les positions de quelques auteurs — de «fortes personnalités»⁶⁵: Albert Béguin, Denis de Rougemont, Marcel Raymond —, qui ont non seulement perçu les enjeux essentiels du surréalisme, mais ont su aussi apprécier ses élans passionnés et révéler la qualité de certains de ses textes.

Pourtant cette ouverture au surréalisme ne va pas sans une fermeture, sensible surtout dans la critique négative de certaines revues — la *Revue de Genève* en particulier —, mais aussi chez les auteurs qui ont le mieux compris les ambitions surréalistes.

Georges Nicole fait l'éloge de la passivité et de l'attente poétiques du «guetteur»⁶⁶ dans *Nadja* de Breton: il s'agit là d'une valeur romantique, que Roud aimait aussi à retrouver chez Rilke. Mais, au nom de la clarté classique, fortement liée à un goût protestant de l'inspiration saine et sobre, il condamne dans *L'Amour fou* «un monde poétique surgi du sol obscur de la libido»⁶⁷, «cet univers proche du néant»⁶⁸. Caractère doctrinal, obscurité, trouble malsain, nihilisme convergent ici pour illustrer l'interdit stylistique et moral par lequel la critique romande se défend des textes trop marqués par un romantisme de la rupture et de la révolte absolues.

Roud dénonce le surréalisme dans *Aujourd'hui* à l'aide de critères semblables: c'est «une entreprise dans son tréfonds désespérément négative»⁶⁹, l'écriture est abandonnée à une liberté qui confine au hasard, à la folie.

Daniel Simond définit à plusieurs reprises son attitude à l'égard du surréalisme. D'abord en 1925: si André Breton lui est «sympathique»⁷⁰, c'est à la doctrine qu'il s'en prend, à ses nombreuses contradictions. Sa critique met le doigt sur les «jeux libres de la pensée», sur les «libres associations de notre imagination»⁷¹: Simond ne croit pas à cette liberté, à cette recherche de la vérité qui veut se passer de toute intervention de la raison et qui dès lors dépend des «mouvements physiologiques de notre être»⁷². Il n'y a de nécessité ni dans la doctrine, ni dans l'esthétique surréalistes: c'est cet arbitraire, ces droits accordés au jeu, à l'irrationalité, au hasard qui déplaisent à Simond.

Indirectement, le critique nomme l'origine de ses réticences:

Le Surréalisme choquerait toute la conception classique de l'art, jusqu'en ses exigences les plus nécessaires et les moins discutées: principes d'unité, d'ordre et de composition par exemple.⁷³

65. «Le Surréalisme en Suisse romande», *op. cit.*, p. 61.

66. «L'Amour fou d'André Breton», *Suisse romande*, n° 2, juin 1938, p. 89.

67. *Ibidem*, p. 90.

68. *Ibidem*, p. 91.

69. Rubrique «Textes», *Aujourd'hui*, n° 6, 9 janvier 1930, p. 5.

70. Daniel Simond, «Le Surréalisme», *Revue de Belles-Lettres*, n° 5, mars 1925, p. 135.

71. *Ibidem*, p. 137.

72. *Ibidem*, p. 138.

73. *Ibidem*, p. 141.

Le goût classique de Simond est blessé: niant ces «principes» comme il est en voie de le faire, le surréalisme «aboutirait à un dévergondage et laisser aller antilittéraire, surromantique et sousdécadent!»⁷⁴

Simond s'insurge par ailleurs, on l'a vu dans son article intitulé «Moloch», contre les pouvoirs exacerbés de la raison, de l'abstraction, de l'intellect; mais dès lors que la raison est bafouée, comme dans la création surréaliste, il s'insurge aussi, exigeant des règles, de la nécessité. Lorsqu'il condamne le surréalisme de manquer de «substance»⁷⁵ ou d'«essence»⁷⁶, il fait preuve d'une crainte très romande devant tout art qui ne se nourrit pas de la réalité ou de l'expérience concrètes.

La doctrine ne se révèle pas seulement contradictoire, mais aussi dangereuse, morbide — elle offre des «fruits empoisonnés»⁷⁷ —, productrice de désordre et de mort — elle «ne saurait comme dit Charles Maurras, ouvrir à notre esprit qu'une ample liberté de mourir»⁷⁸.

Daniel Simond reprend cet article quelques années plus tard pour le publier dans un livre-pamphlet — écrit en collaboration avec Pierre Beaussire — dirigé contre toute pensée française doctrinale et partisane: *D'un certain esprit français. Notes sur Barrès, Maurras, le Surréalisme*⁷⁹.

En 1937 enfin, Simond considère avec recul la passion pour le surréalisme qui anima «entre 1924 et 1927 [...] nos âmes bellettriennes»⁸⁰. Il rappelle l'«estime sacrée»⁸¹ qu'il porta aux surréalistes et réduit fortement la portée de ses critiques de 1925: «nous pensions toutefois que la poésie n'est pas entièrement faite de beaux hasards»⁸².

Pourtant l'attitude de Simond n'a pas fondamentalement changé: il dénonce toujours la nature non-poétique de l'inspiration surgie de l'inconscient, l'arbitraire des procédés surréalistes. Il s'insurge enfin contre la «confusion polémique des valeurs»⁸³ dont Aragon se rend coupable par sa position révolutionnaire.

Comme chez Vinet, comme chez Pourtalès, deux griefs se superposent dans ces diverses critiques du surréalisme: l'un, moral, se dirige contre tout ce qui, dans la littérature, apparaît comme négatif, désespéré, destructeur ou encore trouble, malsain, obscurément — c'est-à-dire basement — physique ou morbide; l'autre, esthétique en apparence, est induit du premier: refuser le désordre du désespoir ou de la folie nihiliste, c'est interdire que le texte soit abandonné à toutes les libertés, à tous les caprices intellectuels d'une expérimentation sans frein, sans contrôle, sans référence.

Denis de Rougemont fut en Suisse romande l'un des critiques les plus assidus à rendre compte de la production surréaliste; entre 1925 et 1928, il publia plusieurs articles dans la *Revue de Genève*, qui tous dénonçaient l'absurdité et l'insuffisance d'une poésie qui se donne pour seule matière

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*, p. 139.

76. *Ibidem*, p. 143.

77. *Ibidem*.

78. *Ibidem*.

79. Lausanne, Les Petites Lettres de Lausanne, 1930.

80. Daniel Simond, «Du Surréalisme au Stalinisme», *Revue de Belles-Lettres*, n° 2, décembre 1937, p. 36.

81. *Ibidem*.

82. *Ibidem*.

83. *Ibidem*, p. 42.

le rêve et pour toute forme le jeu arbitraire ou automatique. Il relevait par contre quelques belles réussites dans des textes d'Aragon, de Crevel et de Breton.

Sa position propre — au nom de laquelle il récuse le surréalisme — apparaît clairement dans un essai intitulé «Adieu, beau désordre»⁸⁴: la perspective éthique de Rougemont est fermement présentée dans un programme qui allie aux propositions de réformes sociales des exigences religieuses et de morale individuelle. Il est remarquable que Rougemont appuie son propos en citant Alexandre Vinet.

Vinet est encore l'une des références de Rougemont dans «Louis Aragon, le beau prétexte»⁸⁵, suite de fragments qui définissent dans un grand élan de sympathie l'attitude d'Aragon, comprise comme un romantisme absolu qui libère l'esprit humain du désespoir de l'époque moderne et brise son matérialisme dans une vaste quête d'infini.

Plus que les moyens de la révolution surréaliste, Rougemont admire sa passion et sa force: cette fougue d'une pensée d'avenir est aussi celle de sa propre révolution — spirituelle plus que sociale et esthétique. Alors que Rougemont s'attaque aux mêmes ennemis que les surréalistes — la tradition, la raison, le génie classique français, l'ordre —, il ne tolère pas leur rhétorique excessive, leurs provocations, leurs jeux gratuits: l'exigence morale et religieuse, comme en témoignent les citations de Vinet, révèle les limites — très romandes — de l'adhésion de Rougemont au surréalisme.

La distance qui sépare Béguin et les surréalistes est du même ordre: ce que Breton veut trouver dans les mécanismes du rêve individuel et les profondeurs de la vie psychique, Béguin le cherche dans les manifestations d'une force spirituelle qui prouve l'existence d'une autre réalité en nous. Marcel Raymond, — qui publie en 1933, avec *De Baudelaire au surréalisme*, la première étude critique importante sur le mouvement —, projette de même sa propre aspiration à un «monde spirituel auquel tous les êtres participent» sur les ambitions dadaïstes:

Ne pourrait-on concevoir la possibilité d'échapper une bonne fois au relatif et d'accéder, avec l'aide de la poésie, c'est-à-dire du langage, au domaine mystérieux des Mères? C'est ainsi que le dadaïsme a pu se défendre d'être un pur subjectivisme.⁸⁶

Dès 1930, les revues romandes ne publient plus rien qui ait trait au surréalisme: ce silence, au moment où les surréalistes adhèrent au matérialisme dialectique, est révélateur des limites de l'attraction romande pour le mouvement d'André Breton. La Suisse romande ne pouvait plus s'intéresser à un surréalisme qui abandonnait ses tentations mystiques et spirituelles.

*

Le surréalisme a constitué un objet privilégié pour la critique romande des années 20 et 30; il excitait ses susceptibilités les plus vives en revendiquant une inspiration artistique nourrie à la source de l'inconscient et un travail de la forme libéré de toute contrainte. Mais il en appelait aussi à une âme supra-

84. *Revue de Genève*, mars 1926, pp. 311-319.

85. *Revue de Belles-Lettres*, vol. 55, 1926-27, pp. 131-144.

86. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1940, p. 280; 1^{re} édition: Paris, Corrêa, 1933.

individuelle, à la réalité des «esprits», à la nostalgie d'un paradis perdu: c'est par ses nombreux aspects romantiques que le surréalisme a pu fasciner les Romands avides de se libérer du carcan de leurs traditions.

La vigueur des attaques en effet ne dissimule pas un attrait incontestable, que Simond désigne comme une passion: tel le romantisme allemand pour Roud, le surréalisme a pu représenter pour la critique romande l'horizon, la limite — désirée et repoussée — de sa réflexion éthique et esthétique.

Les manifestations de la passion de certains intellectuels romands pour le surréalisme ne se donnent pas à lire de manière aussi explicite que les rejets. Mais on peut imaginer l'importance et la qualité de cet intérêt lorsqu'on sait que le manuscrit de *Nadja* de Breton se trouve dans les archives de l'éditeur Henry-Louis Mermod. Il conviendrait aussi de déceler d'éventuelles marques du surréalisme sur l'œuvre de certains poètes romands: cette étude n'a été faite, jusqu'ici, que pour le poète Werner Renfer (1898-1936), par P.O. Walzer dans *Visage et vertus du poète jurassien Werner Renfer* (1954).

Limites et tentations de la conscience esthétique

La tradition protestante encore vivace en Suisse romande dans les années 30 ne suffit pas à expliquer le caractère manqué, honteux ou inabouti du romantisme par lequel les lettres se renouvellent et se forgent une ambition proprement littéraire. Si Vinet, pourtant peu et mal lu, transmet ses critères esthétiques aux premières décennies du XX^e siècle, c'est que la Suisse romande vit alors un moment culturel particulier, où s'accomplit un travail de l'inconscient décisif.

Pour s'affirmer, la littérature romande doit se libérer d'une autorité symboliquement paternelle — qui lui assignait depuis un siècle des tâches morales, pédagogiques ou politiques. Cette libération — véritable révolte contre le père — ne devient efficace que par un recours aux valeurs adverses, symboliquement maternelles ou féminines — retour à l'Unité élémentaire, réhabilitation des forces instinctives, confiance dans les pouvoirs de l'imaginaire.

Mais cet affrontement du père et de la mère ne se passe pas sans trouble: est-ce résistance du premier, est-ce crainte devant la toute-puissance de la seconde? Il se trouve qu'un barrage est élevé contre les tendances esthétiques qui se nourrissent des plus extrêmes libertés, offertes par l'exploitation d'un imaginaire centré sur les pouvoirs maternels.

Ces interdits puissants, par lesquels la littérature romande demeure ordonnée à une morale — authenticité et sincérité de l'écrivain, justesse de son dire, adéquation du langage à la réalité ou à la vérité des choses — se manifestent par des refus de la pensée et de la littérature européennes d'avant-garde: Freud, le surréalisme. C'est le père qui ressurgit dans l'efficacité de ces interdits, imposant des limites et des garde-fous à un romantisme qui risquerait de s'égarer dans l'immoralité des formes sensibles cultivées et aimées pour elles-mêmes.

Mais la fascination qu'exerce le romantisme sur les écrivains romands est d'autant plus grande qu'elle est de l'ordre du secret, de l'attraction sourde, interdite, inavouable, inconsciente le plus souvent.

On sait combien pour Gustave Roud le romantisme allemand a pu éveiller une tentation de dépasser la retenue de la langue «maternelle», resserrée entre le respect des normes classiques et le désir d'une parole vivante et mimétique. Au-delà des figures et des motifs maternels proposés par les

textes romantiques, Roud a sans doute été séduit par les pouvoirs d'une langue non-mimétique, d'une langue qui connaît le sens de son abstraction et de sa réalité arbitraire et qui en joue, pour travailler la richesse de ses signes, leurs possibilités de s'appeler entre eux, pour y trouver un plaisir et une liberté.

Cette reconnaissance du signe abstrait, autonome, libre dans sa représentation des choses, constitue l'*horizon* de la réception roudienne du romantisme allemand: le lieu vers lequel elle tend inconsciemment, la limite de son effort.

Edmond-Henri Crisinel dit aussi dans le *Journal de la Métairie* sa fascination pour Hölderlin, lu dans la traduction de Roud, et son admiration pour un poème de «la dernière période [semi-consciente] de sa production poétique, la plus géniale», qui exprime «un renoncement à se laisser emporter par l'informe»⁸⁷. C'est donc aussi ses résistances à un romantisme trop sentimental, sa volonté virile de faire de l'esprit «le maître en moi»⁸⁸ qui ont favorisé l'intérêt de Crisinel pour Hölderlin. Crisinel semble avoir été attiré par une conjonction paradoxale de fermé — refus de «l'informe» — et d'abandon à une poésie d'une grande simplicité, enfantine disait Roud, linguistiquement maternelle pourrions-nous proposer en la comparant aux *Hymnes*.

On a aussi rapproché Crisinel de Nerval, *Alectone d'Aurélia*, et souligné par là chez le poète romand la présence des thèmes du romantisme maternel — d'origine allemande — dont Albert Béguin et Edmond Jaloux, parmi d'autres, recherchaient alors activement les filiations dans les littératures européennes.

Crisinel se trouve pris, de manière semblable à Roud, entre deux tentations qu'il ne parvient pas à réconcilier: l'une — paternelle — le fascine comme une pratique salvatrice des formes, l'autre — maternelle — l'attire par la liberté qu'elle offre à l'expression de l'imaginaire.

Réserves et audaces face à l'écriture

Nombre d'écrivains romands vont se heurter à ces résistances et à ces limites dans l'exercice même de l'écriture; leurs tentations romantiques se trouvent arrêtées d'une part par le refus des jeux littéraires, libres et contingents, d'autre part par la crainte de l'intervention de l'inconscient, qui menace la maîtrise des formes, la clôture des genres, la distinction et l'identité du sujet poétique.

Gérald Froidevaux définit la situation de Ramuz, dès 1919, dans les termes d'une incapacité à rejoindre aussi bien les positions symbolistes — héritières du romantisme allemand — que le surréalisme qui veut «concevoir la poésie comme une praxis»:

Voici donc marquées les limites de la réflexion esthétique de Ramuz: l'inférieure, la métaphysique symboliste, et la supérieure, l'expérience surréaliste.⁸⁹

87. E.-H. Crisinel, «Journal anamnétique de la Métairie» (extraits) présenté par Pierre-Paul Clément, in *Lettres romandes*, op. cit., p. 34.

88. Voir *Jean Clerc ou l'élection précoce*, op. cit., p. 84.

89. Gérald Froidevaux, *L'Art et la vie*, op. cit., p. 15.

Cette «antinomie entre l'art et la vie»⁹⁰ reflète le refus conjugué de ce qui figure les deux excès intolérables: une littérature d'art pur, absolue et autonome, et une littérature qui accepte l'éclatement de ses formes pour s'abandonner à la vie ou aux révélations de l'inconscient.

Ainsi le discours critique chez Ramuz est soumis à une double postulation: les critères littéraires sont classiques — «l'équilibre, la généralité, l'organicité, l'ordre et l'unité»⁹¹ — alors que la «valeur suprême» est représentée par la vie, que Froidevaux définit «par ses contraires: l'abstraction, l'analyse, le rationalisme, l'artificiel, l'intellect, l'explication»⁹². Mais ce dilemme de l'attitude esthétique est moins aigu chez Ramuz que chez d'autres écrivains romands: en effet si le critique Ramuz n'abandonne pas totalement les exigences classiques, le romancier s'est permis de les mépriser et n'a pas craint certaines audaces romanesques qui lui permettaient d'exprimer des réalités fantasmatiques.

Roud, par le contact avec une langue étrangère, s'est à peine diverti de son style propre, respectueux des normes poétiques conventionnelles. Crisinel s'est enfermé dans la rigueur de formes strictes et étroites, destinées à le maintenir au-dessus du gouffre de la folie. Chez l'un et chez l'autre, le souci de la forme est paradoxal dans la mesure où il manifeste moins un goût du verbe pour lui-même qu'une crainte de sombrer dans des registres interdits par la tradition classique et la pudeur protestante: l'indistinction, les jeux de la réflexivité ou du pur plaisir littéraire, tous les lieux où la conscience se voit ravir sa maîtrise. Chez Crisinel, l'interdit est plus fort et plus absolu encore que chez Roud: la sauvegarde de la personnalité constitue l'enjeu capital de sa langue strictement contenue et dominée.

L'exemple de Pierre-Louis Matthey

Pierre-Louis Matthey est sans doute un cas unique dans la poésie romande d'avant-guerre: son œuvre figure le contre-exemple du lien que j'ai établi entre une relation faible et non-conflictuelle au père et une pratique de la langue littéraire modérée par le respect des normes classiques.

Sa préciosité, ses goûts baroques, son maniérisme permettent à Pierre-Louis Matthey l'usage des ressources réflexives de la langue. Marcel Raymond évoque bien ce travail poétique dans un article intitulé «L'ascension d'un poète», consacré en particulier au poème *Alcyonée à Pallène*⁹³:

Le rapport normal du contenu à la forme est ici inversé, c'est du moins ce qu'il faut affirmer d'abord. Tout se passe comme si le poème était engendré par sa forme ou, pour user du lexique des rhétoriciens que la mode rajeunit, comme si presque toute l'invention passait dans l'élocution. On est loin de la *mimesis* aristotélicienne; pas d'objet à représenter, de nature naturée à imiter.⁹⁴

Mais Marcel Raymond — conformément à la conception de la création poétique qu'il s'est forgée au cours de l'époque qui nous intéresse — corrige cette analyse pour montrer qu'un sens, qu'un contenu *précèdent* cette forme qui paraît autonome:

90. *Ibidem*.

91. *Ibidem*, p. 40.

92. *Ibidem*, p. 50.

93. Lausanne, Mermod, 1941.

94. Marcel Raymond, «L'ascension d'un poète», *Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 1971, p. 61.

Si le contenu patent du poème (pour autant qu'il soit parfaitement saisissable) est engendré par sa forme, celle-ci a pour ressort premier et comme base continue un contenu latent qui lui est antérieur. Je pense à la brûlure cachée d'une adolescence déchirée entre des postulations contradictoires, à une tension vitale et bipolaire qui trouvait son expression mystérieuse dans quelques-uns des plus beaux poèmes de *Seize à vingt*. Là est la donnée première de cette poésie qui semble si souvent refermée sur elle-même et rattachée par le nombril aux seules ressources du langage.⁹⁵

Le «nombrilisme» de cette poésie est sauvé aux yeux de Marcel Raymond par une expérience vécue, par une référence à l'humain. Mais les audaces verbales et la liberté poétique de Matthey se trouvent du même coup minimisées, alors qu'elles constituent une exception dans la production de l'époque; elles peuvent en outre servir de preuve *a contrario* dans mon interprétation du rapport des écrivains de 1930 aux figures maternelles. En effet, Matthey s'est affronté à son père — qui était pasteur —, il lui a même déclaré une haine farouche. Il s'est opposé à l'autorité paternelle avec une agressivité qui se retrouve dans son attitude ludique et sophistiquée à l'égard de la langue, dont il use avec une liberté, une puissance métaphorique, des audaces syntaxiques uniques dans la poésie romande.

Ainsi sophistication linguistique et rapport fort au père semblent bien converger dans les lettres romandes des années 30, alors que parallèlement la sobriété poétique va de pair avec un rapport privilégié à la mère.

Ce rapport fort au père est aussi le signe chez Matthey d'une affirmation et d'une revendication ouvertes de ses passions amoureuses, de ses désirs sexuels. Philippe Jaccottet, qui s'avoue peu sensible à la poésie hermétique de Matthey inaugurée par *Alcyonée à Pallène*, propose une hypothèse qui d'une certaine manière confirme l'idée d'un lien entre l'affrontement du père — qui ouvre la voie à une sexualité affranchie — et le travail de la forme pour elle-même. Mais Jaccottet donne une interprétation négative de ce lien: hostile au langage «contracté»⁹⁶ de Matthey, il l'attribue à une sexualité non pas libérée mais frénétique, sans amour, révélatrice d'un «vide»⁹⁷ de l'être:

Est-ce un hasard si l'un des premiers passages de l'œuvre où surgisse une allusion mythologique (Bacchus, Jupin) en même temps que l'abus de l'allitération si fréquent plus tard («Je ne vois plus que les pavots sous les paons pourpres»), soit ce passage de *Semaines de passion* où c'est la fureur érotique absolument nue qui s'exprime, sous la forme d'une frénésie désirée et redoutée en même temps? [...] on pourrait croire qu'il y a un rapport entre le passage de l'amour-passion encore si douloureux, mélange de tendresse et de plaisir, que disent les trois premiers livres, aux ébats certes plaisants mais sans amour de ces poèmes tardifs, un rapport entre ce passage, le recours à la mythologie comme à une distance, au pastiche comme à un jeu désinvolte et la maîtrise formelle croissante du poète. Comme si, à un certain vide qui se serait creusé au fond de l'être (...), devait correspondre un effort verbal d'autant plus grand, cela même qu'on appelle, avec une nuance certes péjorative, la virtuosité.⁹⁸

95. *Ibidem*.

96. Philippe Jaccottet, «A propos de Matthey, une hypothèse», *Études de Lettres*, numéro consacré à P.-L. Matthey, n°s 2-3, avril-septembre 1972, p. 25.

97. *Ibidem*, p. 24.

98. *Ibidem*.

Ainsi cette appréciation négative des recherches formelles chez Matthey et l'analyse comparative de la poétique de quelques auteurs romands conduisent à une hypothèse similaire quant au rapport qui peut s'établir entre audace sexuelle et virtuosité textuelle⁹⁹.

Une ambiguïté fructueuse

Matthey a-t-il ouvert dans la poésie romande la voie d'une libération formelle? Edmond Humeau, dans un article remarquable de 1931, doute que «la récente explosion du lyrisme que P.-L. Matthey a provoquée»¹⁰⁰ ait eu l'énergie de se prolonger. Le critique français analyse la situation de la poésie romande en montrant qu'après cette «violente tempête»¹⁰¹ d'autres influences ont joué, curieusement contradictoires, bien qu'orientées pour leur plus grande part par Edmond Gilliard:

Sorte d'Alain suisse, son enseignement personnel est à l'origine des poèmes présents que la terre et le ciel conseillent autour du Lac. Mais, par un truchement singulier, [...] Novalis et Valéry en paraissent coupables.¹⁰²

Humeau constate chez Pierre Beausire, Aloys Bataillard et Gilbert Trollet l'alliance de «la rhétorique splendide de Valéry à l'autre rhétorique plus sensuelle de M. Gilliard»¹⁰³. On retrouve dans cette analyse l'ambiguïté caractéristique des années 30 en Suisse romande, entre un romantisme maternel et une résistance — formelle en particulier — de l'esthétique classique:

Par crainte de la théologie qu'il y a dans Claudel, par crainte de la théologie qu'il y a dans les surréalistes, les jeunes poètes romands s'appuient sur un Descartes qu'ils habillent de Goethe et de Nietzsche et qu'ils retrouvent vivant dans la personne du seul poète que comprend l'Académie française.¹⁰⁴

Ce Valéry masqué joue un rôle particulier dans les lettres et la critique romandes: il est le garant d'une raison saine et d'un classicisme droit, le bouclier sûr qu'on oppose aussi bien aux excès de romantisme — chez les surréalistes — qu'aux déclarations anti-romantiques — chez Maurras. Mais, tout comme Roud a réduit Novalis à sa seule œuvre poétique, la cri-

99. P.-L. Matthey a traduit des œuvres de Shakespeare (pièces et sonnets) et des poètes anglais, dont plusieurs de l'époque romantique (John Keats, William Blake, Shelley, Wordsworth). Les traductions de Matthey sont à l'opposé de la littéralité; il faudrait pourtant s'interroger sur le rapport de Matthey aux textes romantiques anglais pour comprendre la signification pour le poète de ce détour par une langue étrangère. Mais contrairement à Roud, Matthey n'a jamais donné d'introduction à ses recueils de traductions ni commenté son travail de traducteur: l'analyse ne pourrait donc se faire qu'à partir de la comparaison des textes. Les traductions de «Poésie anglaise» de Matthey se trouvent dans *Poésies complètes*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1968, pp. 169 à 278.

100. Edmond Humeau, «Eclaircir des conseils», *Aujourd'hui*, n° 99, 22 octobre 1931, p. 5.

101. *Ibidem*, p. 6.

102. *Ibidem*.

103. *Ibidem*.

104. *Ibidem*.

tique romande a réduit Valéry à sa poétique d'exigences hautes et strictes, à sa rhétorique rigoureuse. Le Valéry scientifique, subjectiviste, contempteur de l'intuition et de la profondeur, l'artiste du jeu suprême et arbitraire des formes, l'intellectuel pessimiste pour qui nulle espérance n'est concevable, n'a certes rien eu à dire aux Romands.

C'est aussi par sa vision de l'art que Valéry a pu séduire certains critiques romands, les bellettriers en particulier. Ainsi Daniel Simond oppose Valéry à Maurras: la fonction sociale de l'art selon Maurras est condamnée, et confrontée aux propositions valéryennes en faveur d'un art qui soit l'acte de «se mettre de la façon la plus naturelle à la place même de Dieu»¹⁰⁵. Simond annonce et commente ce passage, ou plutôt le traduit en termes recevables par le public romand: l'art est «l'activité supérieure qui nous permet de nous affirmer dignes de ce rang d'*hommes créés à l'image de Dieu*»¹⁰⁶. La conception de l'art de Simond est tout à fait étrangère au travail de la mécanique intellectuelle de Valéry, créant des formes selon un ordre réglé, mais sans principes ni fin; il la définit ainsi:

[L'art] dépend directement des lois mêmes de l'Être et ses principes ne sont donc justifiables que par la métaphysique — qui est la science de l'Être, la connaissance de ses lois.¹⁰⁷

Ne voit-on pas aussi Gilbert Trolliet associer Valéry à l'humanisme nouveau des années 30, fondé sur un «classicisme 'actuel'»¹⁰⁸ qui vise à intégrer harmonieusement la raison aux «profondeurs irrationnelles et mythiques de l'humanité»¹⁰⁹?

Des études et des ouvrages moins partiels sur Valéry paraîtront après la deuxième guerre en Suisse romande: parmi les plus importants, relevons ceux de Marcel Raymond, de Pierre-Olivier Walzer, d'Edmond Buchet. Aussi admiratifs que soient ces critiques, ils n'en mettent pas moins en évidence le caractère désespéré d'un système — d'une machine intellectuelle — qui fonctionne dans le vide, sans fin, et qui, fasciné par le faire, reste aveugle à l'être.

Le Valéry des années 30 avait été tronqué de son subjectivisme absolu: il était bien, selon le propos d'Edmond Humeau, une sorte de Descartes habillé de Nietzsche, figure symptomatique des positions ambiguës de la critique romande à cette époque.

Cette ambiguïté irréductible et fondamentale a sans doute été préjudiciable au développement d'un discours esthétique cohérent, à l'élan d'une littérature résolument libre, neuve et originale. Mais elle a éveillé un intérêt, un enthousiasme, une fascination pour cet horizon d'une attirance qui ne pouvait s'assouvir: le romantisme en général, comme constante de la sensibilité et de l'esprit humain. Par des approches particulières — le romantisme allemand, le romantisme anglais, le romantisme «musical» — les Romands de 1930 se sont familiarisés concrètement avec certaines lignes de cet

105. Valéry cité par Daniel Simond: «Absences de Maurras», *Revue de Belles-Lettres*, n° 3, 1926, p. 80.

106. *Ibidem*, p. 79.

107. *Ibidem*, p. 78.

108. Gilbert Trolliet, «Un nouveau classicisme», *Revue de Belles-Lettres*, n° 3, 1932-1933, p. 81.

109. *Ibidem*.

horizon, qui leur demeurait pourtant lointain. Mais le romantisme de la Suisse romande dans les années 1830, interpellé par un désir de se regarder dans le miroir de ses propres lettres, n'apparut pas comme un modèle: les Romands ne lui accordèrent qu'une importance minime, comme s'il fallait refuser d'emblée toute filiation avec cette génération de «pères» qui figuraient encore indistinctement l'idéologie à combattre.

SIXIÈME PARTIE

**Autour d'un
romantisme romand:
anecdotes et paradoxes**

CHAPITRE I

Un romantisme au passé: nostalgies et adieux

Les années de l'entre-deux-guerres voient fleurir les études et les articles qui font du romantisme leur objet privilégié: la thèse d'Albert Béguin, certains ouvrages de Denis de Rougemont, les biographies de musiciens de Guy de Pourtalès, le grand ouvrage collectif *La Vie romantique au pays romand* réalisé à l'initiative de Paul Budry et publié à Lausanne en 1930, une étude d'Henri Bochet, *Le Romantisme à Genève*, de nombreux articles de la *Revue de Genève*, où paraissent aussi des romans et des nouvelles d'inspiration romantique.

Le romantisme de Denis de Rougemont

Comme Béguin¹, bien que de manière moins tranchée, Denis de Rougemont passe d'une sympathie profonde à l'endroit du romantisme allemand, de l'Europe centrale et germanique, à une mise en garde très vive contre les dangers de cette «maladie de la personne» que représentent les tendances mystiques du romantisme.

En 1932 paraît *Le Paysan du Danube*, que Daniel Simond lit comme un «voyage à la recherche du romantisme allemand» et comme un «défi [...au] funeste rationalisme cartésien»².

Rougemont sans doute prône le «triomphe du sentiment»³ mais non le sentimentalisme: «l'intelligence véritable est toujours sentimentale»⁴. Il ne méprise à aucun moment le rationalisme latin, il voudrait le confronter aux vertus de l'«Europe du sentiment»⁵ avant que celle-ci — «Europe des adieux», «paradis perdu»⁶ — ne disparaisse. Le voyage en Europe centrale est aussi un voyage dans le temps, dans un passé romantique qui est pour Rougemont le centre d'une profonde nostalgie. Pour Béguin, comme pour

1. Voir Introduction.

2. *Présence*, II^e année, n^o 2, 1933-34, p. 100.

3. Denis de Rougemont, *Le Paysan du Danube*, Lausanne, Payot, «Cahiers Romands», 1932. Je cite d'après la réédition, *Le Paysan du Danube et autres textes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, «Poche Suisse», 1982, p. 19.

4. *Ibidem*, p. 20.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

Breton, le romantisme figure une tentation conquérante, orientée vers l'avenir. Pour Rougemont, il représente un souvenir cher, un regret brûlant, une patrie aimée et perdue.

En 1935-36, Rougemont voit se réduire encore l'espace que l'Allemagne laisse à l'expression de son romantisme; il veut conserver l'image d'une bonne Allemagne, «vieille Allemagne pieuse et forestière»⁷, gardienne du romantisme contre l'orgueil du nouveau régime.

La rupture se marque dans un article de 1939, «Une maladie de la personne. Le romantisme allemand»⁸. La perspective n'est plus ici personnelle et lyrique, mais historique et critique: il ne s'agit plus pour Rougemont d'évoquer une patrie du cœur ou la présence disparaissante d'une culture qui lui est proche, mais de faire la critique d'un mouvement littéraire délimité dans le temps. La vision mystique du romantisme allemand, développée par Béguin dans sa thèse, constitue le point de départ de cette critique qui tend à opposer le mythe de l'Unité et du Tout, le désir d'au-delà et de mort à la position personnaliste, plus saine, plus constructive, plus responsable.

Le romantisme allemand apparaît comme une maladie, une fuite, un vœu passif d'«expansion infinie»⁹ qui conduit à la négation de toute forme. Le projet théorique et littéraire des romantiques allemands est ramené à une «incapacité [...] à donner des œuvres achevées»¹⁰.

Le point de vue de Rougemont était d'abord sentimental et poétique; il devient strictement moral, manquant ainsi l'étape de la critique des textes et des théories esthétiques. Rougemont admire ou dénonce moins des œuvres qu'une attitude face à l'existence. Aussi se trouve-t-il confronté, comme Béguin le sera après la guerre, à un romantisme allemand dangereux, dont il ne peut taire les parentés avec le nazisme:

Le mouvement hitlérien, dans son essence, m'apparaît comme un romantisme politique. Et je ne dis pas du tout que les écrits d'un Novalis ou d'un Jean Paul soient à sa source, ce serait absurde et injurieux pour ces poètes. Mais je dis que nous pouvons retrouver au niveau inférieur et collectif qui est celui de la psychologie naziste, des processus fort analogues à ceux que nous avons décrits. Il ne s'agit pas d'influences, il ne s'agit que de reviviscences — vulgaires, simplistes, à bon marché — de certaines attitudes de l'homme en face de son destin et de sa personne.¹¹

Dans un paragraphe de *L'Amour et l'Occident* consacré au romantisme allemand, Rougemont révèle la présence, dans de brefs passages de Hölderlin, de Novalis et de Tieck, du mythe courtois de Tristan:

L'exaltation de la mort volontaire, amoureuse et divinisante, voilà le thème religieux le plus profond de cette nouvelle hérésie albigeoise que fut le romantisme allemand.¹²

7. Denis de Rougemont, *Journal d'Allemagne*, Paris, Gallimard, 1938, p. 32.

8. Repris dans *Les Personnes du drame*, (Ramuz, Claudel, Gide, Luther, Goethe, Kafka, Kierkegaard), Neuchâtel, La Baconnière, 1945, pp. 201 à 219.

9. *Ibidem*, p. 213.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*, p. 216.

12. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939. Je cite d'après l'édition définitive, Paris, Plon, 10/18, 1972, p. 239.

Mais ce romantisme de l'amour-passion est exalté par Rougemont, malgré ses propositions pour une éthique fondée sur «l'amour action»¹³, la fidélité, la charité et l'acceptation des limites humaines.

Objet de nostalgie en 1932, objet d'un refus très ambigu en 1939 — l'amour-passion a produit «le poison de l'ascèse idéaliste»¹⁴ mais son irrationalité n'en demeure pas moins la «garantie d'une union raisonnable»¹⁵ —, le romantisme de Denis de Rougemont apparaît comme un fait culturel unique, frappé d'une marque paradoxale qui le constitue, successivement ou simultanément, en un lieu d'attirance ou de rejet.

Le romantisme occupe donc chez Rougemont, comme chez Crisinel ou chez les disciples de Gilliard, la position du rêve interdit ou du désir inavoué, alors que les vertus classiques et les raisons morales font l'objet de déclarations explicites et positives.

Ce romantisme latent apparaît avec plus d'évidence encore dans un texte sur l'école: *Les Méfaits de l'instruction publique*¹⁶. On y retrouve un discours déjà connu, où la rationalité est mise en cause en termes hyperboliques et antiphrastiques: «Anatomie du monstre»¹⁷ pour désigner une analyse de l'institution scolaire, ou pour l'école elle-même: «La machine à fabriquer des électeurs»¹⁸. La critique de l'école postule la prééminence de qualités et de vertus qui sont celles mêmes que prône le romantisme:

[L'école] cultive ce qu'il y a d'*anti-irrationnel* dans la nature de l'homme. Elle punit froidement la spontanéité et l'invention. Elle dénature le sens de la liberté. Elle détruit tout ce qui permettrait d'échapper à la mécanique.¹⁹

Rougemont affirme de manière lyrique son désir de romantisme: «seule une grande vague de l'imagination collective peut désensabler le vieux bateau occidental»²⁰. Ce discours «signophobique» et lyrique révèle encore une fois l'affectivité qui pèse, en Suisse romande, sur toute approche du romantisme.

Le romantisme de Guy de Pourtalès

Le romantisme auquel fait appel Guy de Pourtalès ne représente ni une école littéraire ni une doctrine esthétique mais, très largement, une réalité spirituelle essentielle de la culture européenne. Pourtalès rappelle dans sa préface à *Berlioz et l'Europe romantique* la qualité d'une essence romantique qui dépasse les différences de formes artistiques:

13. *Ibidem*, p. 322.

14. *Ibidem*, p. 336.

15. *Ibidem*, p. 329.

16. D. de Rougemont, *Les Méfaits de l'instruction publique*, Lausanne, Les Petites Lettres de Lausanne, 1929.

17. *Ibidem*, p. 19.

18. *Ibidem*, p. 33.

19. *Ibidem*, p. 45.

20. *Ibidem*.

Ce que je me suis proposé surtout en écrivant ce livre, c'est, une fois de plus, d'interroger une époque dont l'accent tendu, s'il blesse parfois notre goût et ne convient plus guère à notre stricte économie oratoire et musicale d'aujourd'hui, touche encore et malgré tout au plus secret de nous-mêmes. Car le cœur de l'homme ne change pas.²¹

Pourtalès fut traducteur de Shakespeare et biographe des musiciens romantiques: il trouve chez l'un et chez les autres une nature profonde de l'âme occidentale, «une recherche et une angoisse de l'esprit»²².

Pour l'auteur de *La Pêche miraculeuse*, on l'a vu, le romantisme est ce qui garantit le sens de l'expérience humaine la plus large et la plus vraie contre les seules valeurs de l'intelligence, qui barrent l'accès de l'être à la poésie. A travers toute son œuvre de critique et de traducteur, Pourtalès poursuit une attitude de l'homme occidental, une vérité de l'être qu'il attribue au romantisme comme à un état culturel reconnu dans le passé, appelé et désiré — mais avec la nostalgie du regret — dans le présent. Le romantisme est affaire d'âme et non de forme; aussi Pourtalès relève-t-il, à partir du milieu du XIX^e siècle, les traits de son perversissement progressif et, parallèlement, du déclin de l'«Europe romantique».

Dans un article de 1928, Pourtalès insiste paradoxalement sur la persistance du romantisme dans le monde moderne, mais d'un romantisme superficiel et ridicule:

Notre romantisme de 1928 est à 40 étages, américain, démocratique, égoïste, drogué et, à sa manière, sentimental.²³

Comme «manière de sentir, donc de vivre»²⁴, le romantisme trouve dans la vie moderne des formes médiocres qui sont la preuve de sa déperdition. Mais dans la littérature il s'est au contraire dépouillé de ses excès et sa leçon la plus essentielle continue à s'imposer:

Ce qui est caduc dans le romantisme du XIX^e siècle, n'est qu'une certaine forme d'expression esthétique dont nous rejetons le verbalisme vague et pompeux, les trémolos, l'indigence de pensée. Ce qui en demeure, c'est l'avènement de l'homme dans la littérature, le poids total de son corps.²⁵

Comme Rougemont, Pourtalès décrit le romantisme «moderne» comme une maladie; ainsi dans la «Note préliminaire» à *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*:

ces trois figures de Liszt, Chopin et Louis II, me semblent montrer assez exactement les symptômes de cette longue et peut-être incurable maladie des hommes, qui s'appelle le romantisme. [...] le lecteur] s'apercevra peut-être

21. Guy de Pourtalès, *Berlioz et l'Europe romantique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 5.

22. Suzanne-Aline L'Hopital, *La Formation d'un esprit européen au début du XX^e siècle: Guy de Pourtalès*, thèse Uni. Paris IV, Service de reproduction des thèses Uni. Lille III, 1975, p. 358.

23. G. de Pourtalès, «Sur le romantisme», *Nouvelle Semaine artistique et littéraire*, n° 1, février 1928, p. 3.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

alors que pour réaliste, évolué qu'il soit, et même guéri de toute fièvre romantique, il n'en a pas moins conservé dans son sang les toxines. Mais qui sait si ce n'est pas par nos maladies que nous sommes vraiment vivants?²⁶

Chez Wagner, Pourtalès décèle le caractère morbide d'un romantisme voué — comme l'a aussi démontré Rougemont — à la passion de la mort. Pourtalès ne va pas renier le romantisme à partir des années 30, alors même qu'il comprend les graves accusations que l'hitlérisme permet de faire peser sur lui. Mais son travail critique, dans *Berlioz et l'Europe romantique* en particulier, va s'orienter selon un partage France-Allemagne ou bonne Allemagne (romantique)-mauvaise Allemagne (wagnérienne) qui isole les germes dangereux du romantisme.

La vision très personnelle, littéraire et mythique de l'«Europe romantique» que Pourtalès s'est créée le condamne vers la fin des années 30 à une conscience historique pessimiste: perdant ses valeurs romantiques, son respect de la poésie comme nourriture essentielle de l'homme, l'Europe est sur la voie du déclin.

Perversi, oublié, faussé, le romantisme et sa perte irréparable figurent aux yeux de Pourtalès un drame culturel et suscitent sa nostalgie face à un monde qui prend fin.

La Vie romantique au pays romand

Les perspectives et les jugements se modifient sensiblement dès lors que les critiques romands interrogent leur romantisme du XIX^e siècle et non plus les divers romantismes européens. Sans préjuger de l'existence ou non d'un romantisme — ou seulement d'un pré-romantisme — en Suisse romande, je m'intéresserai d'abord aux prises de position des critiques et écrivains romands des années 30 à l'égard de cette littérature.

Un grand ouvrage collectif, abondamment illustré, paraît en 1930; son seul titre évoque le caractère anecdotique d'un grand nombre des études qui le composent: *La Vie romantique au pays romand*²⁷. Plusieurs collaborateurs ne se départissent pas d'une vision du romantisme suisse romand comme moment culturel particulièrement vivant, pittoresque et ouvert à l'étranger. La veine descriptive et narrative l'emporte sur l'analyse des tendances intellectuelles. Un ouvrage de Charly Guyot, *Voyageurs romantiques en pays neuchâtelois*²⁸, contribue à la même époque à renforcer cette vision du romantisme qui confine à la mièvrerie.

Concluant par un article sur «L'art romantique» l'ouvrage collectif de 1930, Paul Budry propose qu'après cet «atlas de poche, à fleur de sommets» (p. 291), on se mette à «un second livre sur le romantisme qu'on pourrait appeler de ménage» (p. 291). Et Budry semble regretter de ne s'être pas penché lui-même sur ces traces menues de la «sensibilité romantique»:

26. Guy de Pourtalès, *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*, Paris, Gallimard, 1929; je cite d'après la réédition, Lausanne, L'Age d'Homme, «Poche Suisse», 1982, pp. 8-9.

27. Lausanne, Freudweiler-Spiro, 1930. Comme je cite abondamment cet ouvrage, je donnerai dans ce sous-chapitre les références des pages directement dans le texte, et non en note.

28. Neuchâtel et Paris, Delachaux & Niestlé, 1933.

C'est au chapitre des beaux-arts qu'on en trouvera le plus et du plus attendrissant, en fouillant les greniers, en inventariant à la lunette l'industrie de la bagatelle, où les artisans locaux, les portraitistes et les photographes ambulants, les femmes endolories d'ennui, d'attente et de lectures, ont exprimé le penchement romantique, plus naïvement que les artistes de classe, frottés d'écoles et de capitales. (p. 291)

Mais pourquoi cet ouvrage s'attache-t-il tant à relever les manifestations quotidiennes, touchantes et naïves de la *vie* romantique en Suisse romande, alors que des *œuvres* romantiques étrangères ont été l'occasion, dans les mêmes années, de grands épanchements de lyrisme et d'enthousiasme de la part d'écrivains et de traducteurs romands? L'explication par les faits, qui conclurait à l'inexistence d'un mouvement romantique dans les divers arts en Suisse romande, me paraît insuffisante et fautive: il y a incontestablement une production artistique dans les années 1830; les appréciations négatives à l'égard du romantisme romand reposent essentiellement sur une attitude commune, sur des partis pris et des préjugés chez les critiques de 1930.

Gonzague de Reynold: le point de vue politique

L'introduction à *La Vie romantique au pays romand* a été confiée à Gonzague de Reynold: cet article, «Notre romantisme», contribue à renforcer le crédit des études de type anecdotique. Reynold tend en effet, pour des raisons éminemment politiques, à n'accorder qu'une très faible importance au romantisme romand, et en particulier à ses manifestations artistiques. Afin de justifier sa conception helvétiste d'une Suisse comme nation forte, fondée sur une communauté culturelle diverse mais unie, Reynold se doit de minimiser le rôle du romantisme, qu'il définit comme

L'expansion d'une sensibilité, parfois morbide, correspondant à une époque durant laquelle un monde s'écroule et un autre monde cherche à se constituer. (p. 8)

La durée et la fermeté de l'unité nationale ne sont concevables que par la pratique de vertus qui vont à l'encontre de l'individualisme et du sentimentalisme romantiques:

Le romantisme sera dans notre pays fort superficiel. Le Suisse n'est guère prédisposé au romantisme. Il est beaucoup trop calme de tempérament, raisonnable d'esprit, réaliste dans sa manière d'agir, il est trop peu accessible aux larges souffles venus du dehors, il vit dans un pays trop petit, trop compartimenté, pour que le romantisme prenne chez lui le caractère d'un mouvement. (p. 8)

La Suisse n'a été touchée, selon Reynold, que par deux courants d'idées européens: la Réforme et les Lumières. Le romantisme a peu influencé la Suisse du fait qu'il proposait non tant des idées que «des renouvellements du style, des formes, de l'art» (p. 8).

Reynold n'admet de participation suisse, et romande en particulier, ni au tempérament ni aux ruptures artistiques du romantisme. Les seuls aspects romantiques qu'il accorde à la Suisse romande servent, encore une fois, ses vues politiques:

La Suisse romande, on devrait dire la Suisse entière, a «nationalisé» le romantisme, s'en est servi pour exprimer son propre tempérament — encore un coup si peu romantique, — ses aspirations, ses inquiétudes, pour se décrire sa terre, pour se raconter son histoire, pour se représenter ses traditions et ses mœurs. (p. 9)

La Suisse n'a bien voulu que d'une forme de romantisme selon Reynold: celle qui tend à «favoriser le national, cette individualité des peuples» (p. 9).

Le romantisme a été en Suisse assimilé par «le réalisme foncier de la race» (p. 12); aussi n'a-t-il fait que donner un élan à deux phénomènes propres à la Suisse romande de la première moitié du XIX^e siècle: la prise de conscience d'eux-mêmes des cantons qui se constituaient, l'écllosion d'une littérature. Reynold pousse l'intransigeance de son point de vue politique jusqu'à ne considérer que comme morts ou disparus les quelques artistes romands authentiquement romantiques:

ils sont rares. Ou ce sont des jeunes, vite morts ou vite étouffés; ou ce sont des errants, des émigrés qui sortent de Suisse pour n'y plus revenir. (p. 10)

L'étouffement et l'exil! Si elles ont été exercées d'abord par Vinet, on voit que les pressions qui provoquent le refoulement des tentations romantiques — chez des poètes «capables d'outrances dans leur tenue, leur langage ou leur inspiration» (p. 10) — n'ont rien perdu, après un siècle, de leur force, et sans doute, de leur efficacité.

Il convient donc de s'interroger sur les fondements de la réflexion et de l'orientation politique de G. de Reynold. Dans un ouvrage antérieur, *Cités et pays suisses*, Reynold tente d'établir une conscience nationale non pas sur des valeurs strictement politiques — droit, contrat, constitution, institutions —, mais sur des essences, sur un «génie suisse» particulier, sur une pluralité de langues et de dialectes qu'il s'agit de «maintenir en contact avec la langue de la terre et du peuple»²⁹. S'il ne veut pas d'un romantisme inquiet ou morbide, Reynold encadre son ouvrage d'un appel à la terre qui relève du romantisme «maternel» de l'époque: «Pour expliquer la Suisse, dégager ses caractères spécifiques, j'étais parti de la terre»³⁰; ce qui était explication devient aux dernières pages adresse lyrique: «O Terre, Terre maternelle, écoute»³¹.

Cette Terre-Mère est une figure personnalisée à qui l'on peut parler, elle est un territoire que l'on peut décrire, parcourir, circonscrire, elle est enfin «mère des hommes, fille de Dieu, épouse de l'Esprit»³².

Ce romantisme de la terre n'a pas tout le poids d'irrationalité et d'angoisse du romantisme au XIX^e siècle, que Reynold décrit en 1934 — en des termes fort proches de ceux de Gérard Mendel — comme un affrontement de l'individu aux «grandes forces inorganiques et collectives qu'il avait mises lui-même en mouvement et qui menaçaient de l'écraser: le

29. Gonzague de Reynold, *Cités et pays suisses*, Lausanne, Payot, 1914-1920; cité d'après la réédition, Lausanne, L'Age d'Homme, «Poche Suisse», 1982, p. 16.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*, p. 354.

32. *Ibidem*, p. 357.

peuple, la nation, l'Etat, l'humanité, le cosmos»³³, réalités que Mendel désigne comme les *imagos* de la mère toute-puissante.

Reynold situe ainsi sa conception du romantisme dans les limites d'une reconnaissance nationaliste de la Terre-Mère et d'un refus farouche de tout abandon aux hantises d'une «descente chez les Mères», dans les profondeurs de l'inconscient ou des origines cosmiques.

Pour être à première vue nettement anti-romantique, la position de Reynold reflète néanmoins l'ambiguïté propre à la Suisse romande des années 30, où le goût romantique des valeurs vitales et terriennes, le refus des abstractions se heurtent à la résistance tenace d'une morale forte, mais souvent puritaine, et des normes classiques dans le travail de la pensée et de la langue.

Chez Reynold ces résistances sont primordiales, elles constituent l'enjeu avoué de sa pensée, alors que les valeurs romantiques relèvent plutôt, dans *Cités et pays suisses*, du lyrisme, du style, de la «littérature».

Un tempérament romantique?

Cette orientation de nature morale et politique, très sensible dans l'introduction de G. de Reynold, se retrouve d'une certaine manière dans la composition même de *La Vie romantique au pays romand*: huit des quinze chapitres sont consacrés aux cantons romands et aux problèmes politiques de l'époque romantique; cinq seulement aux sciences et aux arts; un à l'alpinisme. Le seul article qui s'oppose radicalement à la perspective de Reynold est rédigé par un Français, Edmond Jaloux, et s'intitule «Les romantiques étrangers en terre romande».

Jaloux considère le romantisme de Rousseau dans ce qu'il a «d'abord de spécifiquement helvétique» (pp. 101-102); vue par un regard étranger, la Suisse romande apparaît comme le lieu d'un séjour d'élection, le «cadre» où les romantiques européens «exaltaient le plus naturellement leurs sentiments lyriques» (p. 115). Jaloux porte un jugement de nature romantique sur ce qui fut, pour lui et pour les écrivains européens du début du XIX^e siècle, une terre d'accueil, et non un Etat dont l'histoire était à faire en fonction des nécessités du présent.

La différence des points de vue conduit à un antagonisme des jugements: là où Reynold ne relève qu'un caractère «fort superficiel» (p. 8), Jaloux parle d'essence:

La Suisse a été un des noyaux du mouvement romantique universel et, en particulier, du romantisme français, mais elle l'a été de la façon la moins anecdotique et la moins accidentelle qui soit et, pour ainsi dire, par essence. (p. 101)

Cette position est unique dans le recueil; les autres critiques — romands — vont dans le sens de G. de Reynold et expliquent le peu d'impact du romantisme en Suisse romande par les préoccupations exclusivement politi-

33. G. de Reynold, *L'Europe tragique*, Chapitre IV, «Du romantisme envisagé comme inquiétude», Paris, Spes, 1934, p. 118. Ce refus de l'inquiétude romantique est un élément caractéristique de la critique romande d'un romantisme «moderne»: désignée comme maladie par Rougemont et par Pourtalès, cette inquiétude est qualifiée de «névrose», de «déséquilibre» et de «malédiction» par Emmanuel Buenzod dans un article consacré à des romans français contemporains, «Le Romantisme de l'inquiétude», *Nouvelle Semaine artistique et littéraire*, 2^e année, n^o 1, janvier 1929, p. 2.

ques qui agitaient les esprits dans les cantons nouvellement constitués. Le romantisme politique et sa mystique libérale sont rarement invoqués, si ce n'est pour le Jura bernois, comme ferments de cette activité dans les cantons romands.

Henri Perrochon, dans son article intitulé «La vie de société au Pays de Vaud», situe les causes de la résistance des Vaudois au romantisme dans leur caractère: «une certaine défiance de soi, une timidité d'esprit», une «pudeur extrême», une tendance à «dissimuler leurs sentiments sous une expression banale» qui eut pour effet, comme le remarquait déjà Reynold, «la pauvreté ou la gaucherie de la forme» (p. 26). Les Vaudois purent comprendre l'expression romantique du sentiment de la nature mais se défendirent des idées morales et esthétiques du romantisme français et s'opposèrent à la liberté des mœurs qu'il proposait.

Pierre Grellet montre aussi combien à Neuchâtel les événements politiques ont fait obstacle au romantisme, alors même que «ce petit peuple de 50 000 habitants, positif et avisé, à l'esprit net, ouvert, volontiers caustique, nullement rêveur et un peu terre à terre» (p. 76) refusait par nature «les grands élans lyriques, les magnificences verbales» (p. 76) de la littérature romantique.

Pour Daniel Baud-Bovy «la Genève de Töpffer était mal préparée à accueillir le romantisme» (p. 88), qui s'y développa sous trois aspects non artistiques: humanitaire, national et politique. Les pressions furent telles que les rares poètes romantiques genevois durent s'exiler. L'explication de Baud-Bovy rejoint celles de Perrochon, de Reynold, de Grellet: Genève ne fut pas profondément touchée par le romantisme car «ses préoccupations étaient surtout d'ordre politique» (p. 90).

Ecrivains romantiques: une «vitrine de *minores*»

Que ce soit par un intérêt aux seules manifestations pittoresques ou anecdotiques du romantisme, que ce soit par une analyse qui privilégie les faits historiques et politiques au détriment des influences culturelles, l'existence même d'un romantisme romand dans les années 1830 est unanimement mise en cause.

Qu'en est-il de la littérature? Deux chapitres lui sont consacrés: «Romanciers et poètes» par Charly Clerc, et une «Petite anthologie des écrivains romantiques» qui offre un choix de «Vers & Proses». L'entrée en matière de Charly Clerc est significative: il se propose d'aller chercher les écrivains romantiques dans «une salle de musée régional» où il n'y aura à considérer qu'une «vitrine de *minores*» (p. 232). Il s'agira aussi d'ouvrir une «pièce voisine, mieux connue du public» (p. 232) où l'on trouvera «quelques-uns de nos auteurs, contemporains du romantisme, mais dont la santé ne fut guère atteinte par le mal du siècle, et qui lui résistèrent, ou s'en moquèrent» (p. 232): Vinet, Töpffer, Petit-Senn.

S'il y eut dans les lettres romandes de la mélancolie ou de la révolte contre le siècle, elles furent ponctuelles et occasionnelles: «Combien sont-ils, ceux dont la plainte ne s'achève pas en confiance, en prière?» (p. 234); il reste toujours «ce minimum d'une foi qui ne fut jamais sérieusement ébranlée» (p. 235), une sérénité, une «lumière alpestre» (p. 235), une pudeur qui font que, «dans le plus romantique de nos romans», «nous ne sortons pas de l'*idylle* chrétienne» (p. 236).

Dans les salles du musée de la littérature romande, entre 1820 et 1850, Charly Clerc a relevé parmi les œuvres dignes de son attention et de son

estime «précisément ce qui ressemble le moins à ce qu'on appelle romantisme» (p. 240): l'humour de Töpffer et la poésie de Juste Olivier, nourrie d'un sol, d'un paysage, d'une «intimité» (p. 240) propres à la Suisse romande.

Un fragment du *Canton de Vaud*³⁴ de Juste Olivier, cité dans l'anthologie, relève cet unique effet du romantisme: «De la fin du siècle dernier jusqu'à nos jours, il y a eu réaction de l'inspiration nationale étouffée.» (p. 251)

Paul Budry confirme à propos des beaux-arts une idée lancée par G. de Reynold et largement partagée dans l'ensemble du recueil: le romantisme a favorisé la prise de conscience nationale en Suisse romande, «une fois pour toutes, peinture et patrie se tiennent, voilà le trait du romantisme romand» (p. 274). Mais cette reconnaissance est très souvent désavouée par le constat de la pauvreté ou de la faiblesse des œuvres romantiques romandes, comme si ces qualités «nationales» n'étaient pas jugées suffisantes par les critiques de 1930: on peut ne pas en être surpris lorsqu'on sait combien la réflexion esthétique tendait alors à se débarrasser de toutes raisons politiques.

Un romantisme religieux: le Réveil

Un autre accord s'établit dans le recueil sur la nature de ce romantisme romand, lié au renouvellement du protestantisme que fut le mouvement du Réveil.

On s'étonne de trouver, sous la plume de Reynold, Vinet associé aux pré-romantiques suisses — Haller, Gessner, Bodmer, Bonstetten — et aux romantiques: «[...] Bridel et son helvétisme littéraire, Mallet-Dupan, le peintre Calame, James Fazy, Druey, Juste Olivier, Vinet lui-même, voilà les esprits qui nous semblent représenter ce qu'il faut entendre par romantisme en Suisse, dans le sens que nous venons de définir» (p. 10) qui est, on l'a vu, essentiellement politique.

Vinet l'anti-romantique est assimilé aux romantiques dans l'esprit de Reynold par le seul fait qu'il a participé au développement d'une conscience religieuse et politique vive et lucide et qu'il a contribué au progrès historique de son pays.

C'est dans le même sens que Reynold affirme aussi: «si un mouvement peut être qualifié de romantique, c'est celui du Réveil» (p. 12). Sa définition, à lui catholique, indique une légère réticence à l'égard de ce mouvement qui a cédé aux troubles inquiétudes romantiques:

Le Réveil est une réaction contre la routine, la sécheresse, la mainmise de l'Etat sur les Eglises réformées; il est individualiste, moral, mystique, en proie à des inquiétudes religieuses qui sont peut-être la forme protestante du «mal du siècle». Y a-t-il là du romantisme? y découvrons-nous simplement ces affinités que certains critiques se sont plus à mettre en lumière, entre romantisme et protestantisme? Cela mériterait examen.» (p. 12)

Reynold cite par ailleurs dans *L'Europe tragique* un article où Vinet tente de comprendre le romantisme dans un sens philosophique: «C'est en deux mots, le protestantisme dans les lettres et les arts.»³⁵

34. Lausanne, Ducloux, 1837, 2 volumes.

35. G. de Reynold, *L'Europe tragique*, op. cit., p. 120.

Emancipation, indépendance, liberté individuelle: voilà pour Reynold la vérité humaniste du romantisme, son bon message, opposé à ses tendances morbides représentées dans les arts.

Henri Perrochon montre, de manière plus nuancée, que le Réveil fut à la fois un agent de «l'échec du romantisme», car il «empêcha que le naturisme dérivé de Rousseau pénétrât profondément notre mentalité» (p. 33), et un reflet de la «tourmente romantique» (p. 34) qui poussait les âmes à la recherche d'élan nouveaux. L'influence romantique fut en Suisse romande plus grande sur les âmes que sur les esprits:

Notre crise romantique fut théologique. Nos pères ne se révoltèrent pas contre les règles de *l'Art poétique* ou contre la société; [...] ils éprouvèrent le besoin d'une foi moins rationaliste; ils rêvèrent d'une église moins mêlée au «monde» (p. 34).

[...]

Notre mal du siècle fut une inquiétude mystique, non point la mélancolie de René, mais le sentiment tragique du péché, cette peur de la damnation qui poursuivait Juste Olivier sur son lit de mort. (pp. 34-35)

C'est aussi l'anti-rousseauisme du Réveil que relève Philippe Bridel dans son article consacré aux «Théologiens, moralistes et philosophes»: les doctrinaires du mouvement réaffirmèrent que «l'homme naît pécheur» (p. 160). Mais le paradoxe surgit à nouveau, par lequel le débat religieux soutenu par Vinet et par le Réveil, et fondé sur des postulats anti-romantiques, constitue le seul romantisme romand; ainsi Bridel parle du «rôle considérable que les préoccupations d'ordre spirituel jouent, dans la Suisse romande, à l'époque dont il s'agit; tout notre 'romantisme' — si l'on veut ainsi parler — s'est épanoui sous ce signe» (p. 148).

Un romantisme refoulé

La Vie romantique au pays romand paraît en 1930, à l'occasion du centième anniversaire du romantisme. La plupart des critiques se rallient aux définitions et aux partis pris que G. de Reynold pose dans son introduction; on pourrait ainsi croire que ce recueil ne reflète en rien les aspirations romantiques de certains écrivains romands en 1930. Il semble que les idées les plus fortes et les mieux représentées dans les divers chapitres — dans la mesure où elles établissent des liens étroits entre le romantisme, la prise de conscience nationale et les préoccupations religieuses — ne pouvaient que contrarier l'ambition des artistes de combattre l'héritage culturel romand. Je crois au contraire que ce recueil, qui paraît si conventionnel au premier abord, a pu jouer un rôle important pour la critique romande, qui devait comprendre ce qu'il fallait refuser pour instaurer un art autonome; en effet le romantisme romand représente pour une bonne part les compromissions qu'elle voulait éviter avec les exigences politiques et religieuses.

Cet aspect non-artistique a sans doute été grossi, et le ton de l'anecdote ou de l'attendrissement, comme devant des objets de musée, dit assez la volonté de tenir à distance une époque dont il fallait se garder de tirer enseignement.

Mais les réserves implicites, les constatations de l'inexistence d'un romantisme véritablement artistique donnent du poids à un interdit qui, pour dater de Vinet, n'en demeure pas moins virulent un siècle plus tard: *La Vie romantique au pays romand* en effet renforce l'idée que la Suisse romande est inapte à produire des œuvres qui expriment une rupture totale avec les tradi-

tions, des œuvres de pure imagination, libres de tout devoir, de tout message.

L'insistance sur le caractère théologique de notre romantisme, sur l'importance du péché et du repentir dans le Réveil protestant a pu aggraver aussi cet interdit du plaisir en général — du plaisir de l'écriture et de la lecture en particulier — qui marque encore fortement les recherches esthétiques des écrivains et critiques romands vers 1930.

Cet ouvrage qui se voulait une célébration du centenaire du romantisme figure donc comme l'une des manifestations du refoulement des tendances romantiques et libératrices qui s'exprimaient alors en Suisse romande. Mais il révèle aussi une forte ambiguïté entre la bonne volonté qui vise à faire connaître le mieux possible le romantisme de 1830 et le désir de marquer une opposition aux manifestations pseudo-artistiques, aux exigences symboliquement paternelles de la culture à cette époque.

Le Romantisme à Genève

Henri Bochet publie en 1930 aussi un ouvrage critique: *Le Romantisme à Genève*³⁶. L'auteur regrette la méconnaissance dans laquelle sont tenus les poètes romantiques genevois, ces «*poetae minores*»: son projet est donc de nature informative et documentaire; sa vision du romantisme est moins anecdotique que celle des collaborateurs de *La Vie romantique au pays romand*. Pourtant son étude décrit davantage les causes de la résistance qui, à Genève, fut opposée au romantisme que les caractéristiques propres des œuvres de cette époque. La partie intitulée «Les écrivains et les œuvres romantiques» ne constitue qu'un tiers du livre; les deux autres parties sont consacrées au milieu culturel genevois et à la critique du romantisme.

Henri Bochet insiste, comme G. de Reynold, sur la résistance au romantisme due à la «mentalité genevoise»³⁷, à un milieu «hostile à la poésie»³⁸, à un caractère genevois enfin, analysé sur quatre pages et résumé en deux lignes: «Esprit positif, critique et utilitaire, bon-sens pratique, voilà en somme ce qui constitue le fond du caractère genevois.»³⁹

Orientée selon le point de vue de la réception, l'étude de Bochet envisage moins les conquêtes esthétiques des poètes romantiques que leur adaptation au goût genevois:

ils ont eu beau crier leur douleur, on ne les a pas pris au sérieux. C'est quand ils ont été inspirés par un sentiment sincère, le mal du pays par exemple, la mélancolie des souvenirs, la beauté du lac ou des Alpes, qu'ils ont pu donner toute la mesure de leur talent⁴⁰.

Bochet montre aussi que, parmi les poètes romantiques les plus importants, Imbert Galloix, Charles Didier, Albert Richard, le dernier seul, qui «a persévéré dans la belle tâche de célébrer les gloires de la patrie»⁴¹, put poursuivre son œuvre sans devoir s'exiler.

36. Henri Bochet, *Le Romantisme à Genève*, Genève, A. Jullien, 1930.

37. *Ibidem*, p. 40.

38. *Ibidem*, p. 42.

39. *Ibidem*, p. 76.

40. *Ibidem*, p. 109.

41. *Ibidem*, p. 108.

La poésie romantique ne fut accueillie à Genève qu'avec de grandes réserves, mais avec plus de facilité lorsqu'elle était d'inspiration nationale: Bochet, comme les critiques du recueil lausannois, renforce le préjugé de l'inadéquation du romantisme à l'esprit romand et nie implicitement la possibilité d'une action indépendante et progressiste des arts dans un milieu social réfractaire à la nouveauté.

Tout en dénonçant la critique du romantisme à Genève, qui était «plutôt une incompréhension de l'art qu'une défense des droits de la raison»⁴², Henri Bochet conclut son étude sur un éloge des voix — celles de Joël Cherbuliez et de Rodolphe Töpffer en particulier — qui, grâce à la «force du tempérament genevois»⁴³, ont assuré une résistance au romantisme et «proclamé la toute-puissance de la raison et de la tradition»⁴⁴.

Un romantisme suranné?

Aussi justes que puissent être, en regard des faits, les critiques du romantisme romand de 1830, il est remarquable qu'elles prononcent toutes, et dans un discours uniforme, le même jugement: nous avons eu un romantisme pâle et médiocre, que nous ne pouvons considérer aujourd'hui, en 1930, qu'avec attendrissement. Ce ton condescendant est d'autant plus frappant qu'il contraste fortement avec celui des études sur le préromantisme en Suisse. Les plus importantes de celles-ci, publiées au début du siècle par Philippe Godet et Pierre Kohler, mettent en valeur le rôle propre de l'esprit suisse dans les œuvres «européennes» de Mme de Staël, de Mme de Charrière ou de Benjamin Constant.

L'«européanisme»⁴⁵ perd beaucoup de son prestige dès la fin des années 20: la fierté des Suisses d'avoir joué le rôle d'une «plaque tournante»⁴⁶ à la fin du XVIII^e siècle disparaît, mais l'admiration portée à cette période n'en est pas moins vive. Commentant une nouvelle édition du livre de Philippe Godet, *Madame de Charrière et ses amis*, Charly Clerc donne en «exemple»⁴⁷ le mode de vie et l'ouverture d'esprit des gens de lettres de l'époque:

On ne visait qu'à son plaisir [...]. L'hospitalité n'était pas philanthropie, mais une forme charmante de l'égoïsme. On était mondain, très simplement, sans prétendre à être mondial.⁴⁸
Vraiment, il semble qu'en ce temps-là aient fusionné, beaucoup mieux et plus naturellement qu'aujourd'hui, l'élément indigène et le groupe exotique.⁴⁹

L'époque prérévolutionnaire est citée en modèle; mais dès qu'on passe à l'époque romantique, les appréciations s'inversent: la vie n'y est plus exemplaire, on n'y trouve que des objets de musée.

42. *Ibidem*, p. 147.

43. *Ibidem*, p. 170.

44. *Ibidem*.

45. Charly Clerc, «Regard vers d'autres siècles», rubrique «Suisse», *Revue de Genève*, février 1928, p. 233.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*, p. 236.

48. *Ibidem*, p. 233.

49. *Ibidem*, p. 234.

Jean Violette commente une exposition consacrée au romantisme en France et à Genève en particulier: «Toutes les œuvres romantiques genevoises dorment aujourd'hui sous ces vitrines»⁵⁰. Il ajoute que l'«histoire du romantisme à Genève est en somme fort triste»⁵¹ et rappelle l'exil «de byronisme rentré et de phtisie»⁵²! Mais il paraît normal à Jean Violette qu'une société fasse fuir ses poètes: aussi ne s'apitoie-t-il pas longuement sur eux. Il garde seulement quelques images charmantes de cette «époque vieillotte, attendrissante»⁵³.

Dans sa préface à la réédition du *Canton de Vaud* de Juste Olivier par la section vaudoise de Zofingue en 1938, Ramuz fait l'histoire de ce livre et de sa réception. Ramuz renie toute la littérature produite en trois siècles dans le canton de Vaud entre l'arrivée des Bernois et leur départ:

il y a eu chez nous tout un dix-huitième élégant, cultivé, épris de littérature ou de théâtre; mais qui ne voit qu'il venait d'ailleurs, qu'il ne s'agissait là que d'un certain internationalisme, celui des cours et des salons⁵⁴.

Le Canton de Vaud a donc «été écrit sur rien»⁵⁵ et il «nous rattache à notre moyen-âge»⁵⁶. Ramuz dit sa joie de voir ce livre réédité — pour la première fois depuis sa parution en 1837 —, qui représente pour lui «notre seul classique vaudois»⁵⁷; il consacre toute une page à définir les caractéristiques de ce classicisme, mais à aucun moment il ne se demande s'il se trouverait dans l'œuvre d'Olivier des traits romantiques. Ainsi il attribue à une crainte de Vinet le passage théologique du livre:

On est étonné de tomber tout à coup sur tout un grand chapitre, par exemple, où il se met à nous parler de Dieu, et où il nous en parle en théologien⁵⁸.

Ramuz ne reconnaît chez Olivier ni l'importance du débat religieux, ni les traits romantiques. Il ne l'accepte qu'en en faisant un classique et un «non-conformiste»⁵⁹ qui sut ouvrir la voie à une littérature authentiquement vaudoise, propre à une terre, et qui ne s'embarrassât plus de religion ni de politique.

Mais *Le Canton de Vaud* n'est pourtant pas la seule et unique origine des lettres vaudoises; on eût peut-être étonné Ramuz en lui faisant voir les similitudes qui établissent une filiation entre la critique romande — vaudoise en particulier — des années 30 et la pensée critique de Vinet et, plus loin encore,

50. Jean Violette, «Genève et le romantisme», *La Semaine littéraire*, n° 1747, 25 juin 1927, p. 311.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

53. *Ibidem*, p. 312.

54. Juste Olivier, *Le Canton de Vaud, sa vie et son histoire*, préface de C.F. Ramuz, sous forme de lettre adressée à Messieurs les Membres de la Section vaudoise de Zofingue; cité d'après la reprise de cette édition de 1938, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1978, p. XIII.

55. *Ibidem*, p. XII.

56. *Ibidem*, p. XIII.

57. *Ibidem*, p. XI.

58. *Ibidem*, p. XVII.

59. *Ibidem*, p. XVIII.

celle du Bernois Béat de Muralt (1665-1749). Dans ses *Lettres sur les Anglais et sur les Français* (1725), le patricien bernois présente et juge les lettres françaises du XVII^e siècle en des termes qu'on retrouvera, littéralement, sous la plume des critiques de 1930: le «naïf» et le «simple» sont préférables aux «pensées les plus brillantes»⁶⁰ dans les ouvrages de l'esprit; le «bon sens» est plus sûr que l'«esprit», qui n'a pour objet que le «petit», «plus propre à lui servir de jouet»⁶¹. Les œuvres de Voiture et de Sarrasin sont des modèles d'imagination «dérégulée»: «de l'imagination sans réalité, c'est comme une ombre revêtue, c'est quelque chose qui tient du fantôme», c'est une chose «effrayante»⁶². Les lettres de Voiture, «au lieu d'être naturelles, [...] ne sont qu'ingénieuses»; en outre, elles ne sont qu'outrance, «jeu»⁶³, «badinage» et «bagatelle»⁶⁴.

Dans le genre de la monstruosité quasi-diaabolique, le *Dictionnaire critique* du «charlatan» Pierre Bayle est une «montagne» qui «enfante toute une nichée»⁶⁵ de souris, un amas de «singerie» et de «drogues»; il propose un modèle de raisonnement «fait pour se jouer de toutes choses»⁶⁶. Comme chez Vinet, le bel esprit — «faculté féminine de l'âme»⁶⁷ — et le beau style sont dangereux ou insignifiants, parce qu'ils appartiennent à la «sphère»⁶⁸ des femmes, dont toute la nature consiste à briller pour plaire: aussi symbolisent-elles le désir de faire valoir la langue «indépendamment des pensées»⁶⁹.

La monstruosité ou le «rien»⁷⁰, qualités féminines du style dès les premiers balbutiements de la critique francophone en Suisse au XVIII^e siècle, définissent l'immoralité d'une littérature qui entend se passer de la réalité.

La critique romande de 1930, entraînée par le refus ramuzien de ses pères intellectuels, reproduit d'autant mieux les préjugés critiques de ses ancêtres qu'elle prétend les ignorer. Les écrivains aspirent de manière d'autant plus contradictoire à une littérature romantique — c'est-à-dire autonome, féminine du fait de son narcissisme — qu'ils sous-estiment la persistance dans la culture romande, dont ils font partie, d'une morale de la littérature de tradition helvétiste.

*

Si l'on excepte Henri Bochet, il est très rare que les critiques romands de 1930 fassent l'effort de se pencher avec un véritable esprit d'analyse sur les œuvres romantiques de leur pays. Leur mépris, leurs préjugés, leur regard amusé laissent à penser que la production romantique en Suisse romande est effectivement insignifiante.

60. Béat de Muralt, *Lettres sur les Anglais et sur les Français*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1972; ici: *Cinquième lettre sur les Français*, p. 167.

61. *Ibidem*, p. 172.

62. *Ibidem*, p. 173.

63. *Ibidem*, p. 174.

64. *Ibidem*, p. 175.

65. *Ibidem*, p. 183.

66. *Ibidem*, p. 184.

67. *Ibidem*, p. 167.

68. *Ibidem*, p. 189.

69. *Ibidem*, p. 192.

70. *Ibidem*, p. 190.

Des points de vue étrangers — et moins prévenus — offrent pourtant une tout autre vision des choses et proposent, surtout, des analyses qui tendent à montrer la spécificité du romantisme romand.

Français et professeur à l'Université de Lausanne, René Bray donne en 1938 une conférence intitulée «Poètes et écrivains vaudois de 1837». Il décrit d'abord une essence vaudoise: la richesse du «sentiment poétique»⁷¹, de l'«inspiration poétique»⁷² l'emporte sur «le goût et le sens de la perfection artistique»⁷³. Cette définition est proche de ce que Ramuz nomme le «naturisme» vaudois: «Trop souvent ici, si l'on sent profondément, on exprime maladroitement»⁷⁴.

Ce tempérament prédispose les Vaudois à «adopter le romantisme»⁷⁵. René Bray quitte alors le domaine de l'essence pour aborder l'histoire littéraire; il montre quels aspects du romantisme la Suisse romande a privilégiés: «le romantisme élégiaque», «le romantisme des pleurs», «le romantisme historique»⁷⁶. Mais René Bray cherche aussi les «caractères particuliers» du romantisme vaudois, «qui ne sont pas exactement ceux du romantisme français»⁷⁷; il trouve la raison de ce «goût de la mélancolie»⁷⁸ dans la qualité religieuse singulière des œuvres de F. Monneron, H. Durand et J. Olivier:

Tous ces poètes rapportent à Dieu leurs effusions. Ils adorent l'œuvre de Dieu dans la nature. Leur rêverie penche naturellement vers la prière ou l'action de grâces. C'est, dira-t-on, la démarche de Lamartine dans ses *Méditations*. C'est vrai! Mais on remarquera que la méditation vaudoise suppose un Dieu plus proche, plus familier que le Dieu catholique. Le poète y tutoie son Seigneur; il lui parle face à face, debout, non à genoux.⁷⁹

L'analyse de René Bray paraît ici très pertinente lorsqu'on sait que cette immédiateté du rapport à Dieu est un des aspects de la tradition protestante que de nombreux écrivains romands, depuis les *Cahiers Vaudois*, ont le plus vivement rejeté, désirant retrouver une médiation féminine à la divinité. René Bray met ainsi le doigt sur une des raisons qui ont pu éloigner les critiques de 1930 de la littérature romantique en Suisse romande.

Rappelant que Sainte-Beuve goûta fort, en 1837, le «bouquet poétique que le Pays de Vaud [lui] offrait»⁸⁰, R. Bray conclut sur une note qui pouvait peut-être confirmer ses auditeurs lausannois dans leurs opinions: les parfums de ce «bouquet» sont «un peu surannés aujourd'hui, mais doux encore»⁸¹.

Un autre «étranger», Appenzellois d'origine, consacra sa thèse au sujet qui nous occupe: *Les Vaudois et le sentiment de la nature à l'époque pré-*

71. René Bray, «Poètes et écrivains vaudois de 1837», *Etudes de Lettres*, n° 3, avril 1938, p. 167.

72. *Ibidem*, p. 168.

73. *Ibidem*.

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*, p. 169.

76. *Ibidem*.

77. *Ibidem*, p. 171.

78. *Ibidem*.

79. *Ibidem*, pp. 171-172.

80. *Ibidem*, p. 175.

81. *Ibidem*.

*romantique et romantique*⁸². Hubert Hasler tente de définir deux sensibilités différentes, l'une dans les œuvres de Philippe-Sirice Bridel, l'autre dans celles de Juste Olivier et de ses disciples.

La critique de Hasler reproduit fidèlement l'attitude de ses contemporains romands à l'égard de la forme romantique. Les critères esthétiques de Hasler sont fort terre-à-terre: la raison, le réel et l'expérience seuls doivent commander à la transposition littéraire. Aussi recense-t-il en quelques pages tous les défauts formels des poètes romantiques: «penchant pour l'exagération, absence de concret, abus de métaphores»⁸³, emploi de termes qui «n'ont qu'une valeur de rhétorique»⁸⁴, abus du figuré, «indécision du trait descriptif»⁸⁵, «analyses vaporeuses, épithètes clinquantes»⁸⁶, etc.

Mais ce procès achevé, Hasler s'adonne à une analyse consciencieuse des tendances spécifiquement romandes du romantisme. Comme R. Bray, Hasler évoque le lyrisme religieux des romantiques, fort éloigné d'un «amour vrai de la nature»⁸⁷: la «défiance de la nature»⁸⁸ inspirée par Vinet interdit aux poètes toute forme de panthéisme, et les conduit à un symbolisme par lequel les réalités concrètes se trouvent traduites allégoriquement en idées morales. Hasler montre aussi que, contrairement aux préromantiques, les romantiques vaudois, très marqués par leur vision religieuse de la nature, ont exprimé une sensibilité au «mystère»⁸⁹ et aux «palpitations de la vie universelle»⁹⁰; n'osant chercher Dieu dans la nature, les poètes vaudois y devinent des âmes et exercent leur sensibilité à percevoir le chant des êtres.

Moins négligent que Charly Clerc, qui explique l'absence de mal du siècle en terre romande par la vigueur de la foi et la sérénité des esprits, H. Hasler montre l'effet, dans les textes poétiques, d'une crise religieuse vécue comme une «douloureuse dualité du cœur et de la raison»⁹¹:

ils devinent la «mystérieuse sympathie», force primitive, qui préside à la communion des êtres. Pour le cœur, cette «sympathie» est une réalité, mais non pour l'esprit d'examen, auquel elle échappe. Lorsqu'ils s'efforcent de l'y associer, ils poursuivent un mirage⁹².

Hasler explique ainsi par un conflit entre la sensibilité poétique et la conscience religieuse la position difficile des poètes vaudois, «témoins malheureux de la génération romantique»⁹³. Mais cette difficulté n'est pas, comme l'a laissé entendre la critique romande, une faiblesse. Sévères dans leurs critiques des défauts formels de la poésie romantique vaudoise, René Bray et Hubert Hasler en révèlent les caractères propres; par là même ils

82. Hubert Hasler, *Les Vaudois et le sentiment de la nature à l'époque préromantique et romantique*, Dijon, Jobard, 1933.

83. *Ibidem*, p. 57.

84. *Ibidem*, p. 59.

85. *Ibidem*.

86. *Ibidem*, p. 61.

87. *Ibidem*, p. 66.

88. *Ibidem*, p. 65.

89. *Ibidem*, p. 88.

90. *Ibidem*, p. 89.

91. *Ibidem*, p. 110.

92. *Ibidem*.

93. *Ibidem*, p. 111.

mettent en évidence — pour nous — les raisons du rejet de cette poésie par la Suisse romande de 1930: le conflit religieux, l'autorité de la conscience morale représentent précisément ce que les écrivains et les critiques de 1930 voudraient abolir dans la littérature, mais qu'ils ne font le plus souvent que dénier.

Hubert Hasler a-t-il été conscient de cette attitude de la critique romande lorsqu'il conteste la légèreté d'une affirmation de Charly Clerc dans *La Vie romantique au pays romand*? Citant des passages de Juste Olivier révélateurs de la violence du «drame intérieur»⁹⁴ vécu par le poète, il met en cause le propos de Charly Clerc:

Après de tels aveux, est-il exact de dire: «On est mélancolique; mais non pas désespéré, ni maudit»? Juste Olivier déclare:

«Je plains la vie et connais la tempête»

Il faut respecter le sens propre du vers.⁹⁵

Une tradition romande de l'anti-romantisme

Les analyses des critiques — à l'exception des étrangers — convergent pour limiter le romantisme romand à sa réalité nationale et pour situer la plus forte résistance à son expansion dans le respect de la langue, dans le refus de toute obscurité ou de toute innovation qui la pervertiraient.

Ce point de vue sur le romantisme semble s'inscrire dans une tradition romande qui remonte au XIX^e siècle: en 1890, Philippe Godet affirme que les «ondes sonores du romantisme» français favorisent «l'éclosion d'une poésie nationale vaudoise»⁹⁶. Il décrit la vocation de Juste Olivier comme celle d'un «poète de l'Helvétie romande»⁹⁷; mais cette ambition nationale se limite au contenu et ne doit en rien altérer la qualité de la langue: Juste Olivier produit «une poésie nationale, française par la langue, vaudoise par le fond»⁹⁸. Godet voit bien que, dans cette dichotomie, c'est la langue qui pâtit, soumise à des convenances qui font obstacle à «la complète transparence de l'expression»⁹⁹.

Le romantisme n'a donc eu aucune influence de forme selon Philippe Godet, qui peut en conclusion insister sur l'essence non-romantique de nos écrivains:

qu'ils s'appellent Viret ou Vinet, Rousseau ou Mme de Staël, ils font moins de l'art que de la propagande; ils n'écrivent pas pour écrire, mais pour enseigner ou convaincre; en un mot, ils croient avoir une mission.¹⁰⁰

Il n'en met pas moins en garde les jeunes auteurs tentés par les prestiges de l'art et les avertit que «la forme n'est qu'un moyen»¹⁰¹.

94. *Ibidem*, p. 75.

95. *Ibidem*.

96. Philippe Godet, *Histoire littéraire de la Suisse française*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1890; cité d'après la 2^e édition, 1895, p. 491.

97. *Ibidem*, p. 519.

98. *Ibidem*.

99. *Ibidem*, p. 530.

100. *Ibidem*, p. 617.

101. *Ibidem*, p. 620.

Quelques décennies plus tôt, Vinet ne consentait à reconnaître le romantisme que sous la forme que Mme de Staël lui donnait dans son livre *De la littérature*, ce «prospectus du romantisme»¹⁰² qui offre «sous forme de prédiction la morale de la littérature»¹⁰³.

Dans les œuvres critiques de Mme de Staël, Vinet estime particulièrement le souci dominant de la vérité et de la morale, la gravitation de la pensée vers «ce centre de lumière»¹⁰⁴ qu'est le christianisme. Mais il se montre très réticent à l'égard de la philosophie et de l'enthousiasme allemands tels que les présente Mme de Staël dans *De l'Allemagne*: «L'Allemagne a fait débauche de la pensée»¹⁰⁵. Vinet condamne aussi l'abstraction et le scepticisme de la pensée allemande; son admiration pour l'ouvrage de Mme de Staël est d'autant plus grande que ni les œuvres ni les théories des poètes romantiques allemands n'y sont abordées; le terme de romantisme n'y désigne que l'inspiration médiévale et chrétienne.

Ces jugements sur le romantisme ne sont guère révisés au début du XX^e siècle dans un ouvrage datant de 1916 consacré à *Mme de Staël et la Suisse*, où Pierre Kohler réaffirme l'incompatibilité de la littérature romande et des positions romantiques. Pour Mme de Staël, pour Benjamin Constant, le romantisme allemand ne fut qu'«esthétique bizarre et déconcertante philosophie, impénétrable aux esprits latins»¹⁰⁶. Mais Mme de Staël pouvait-elle dans les années 1803 à 1810, au cours desquelles s'élabora son livre, parler d'un mouvement littéraire encore si neuf? Pierre Kohler y décèle pourtant une sourde agressivité à l'égard des romantiques et interprète un passage sur les femmes en Allemagne comme une attaque contre «les mœurs de la coterie romantique»¹⁰⁷.

Ces interprétations soutiennent la pensée du critique, qui tend à montrer le lien de l'œuvre de Mme de Staël à la Suisse, donc au protestantisme et à la dimension morale de la littérature: «Elle prêche, et toute la littérature suisse prêche, avant elle et après elle»¹⁰⁸, elle parle en faveur de la vie personnelle et de l'indépendance de la pensée, suivant ainsi la «tradition protestante et républicaine»¹⁰⁹ propre à la Suisse romande.

Aussi insiste-t-il sur toutes les manifestations d'anti-romantisme: chez Constant, chez Bonstetten, chez Mme de Staël qui, «victime de la tradition romande», est «impuissante à sentir l'art et à s'exprimer en artiste»¹¹⁰. Aussi négatif que soit ce jugement, il perpétue l'idée que la préoccupation romantique d'une langue littéraire qui se satisfasse de sa «belle matière»¹¹¹ est étrangère aux écrivains romands.

*

102. Alexandre Vinet, *Etudes sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome premier, *Mme de Staël et Chateaubriand*, Lausanne, Payot, 1911, p. 71.

103. *Ibidem*, p. 65.

104. *Ibidem*, p. 157.

105. *Ibidem*, p. 153.

106. Pierre Kohler, *Mme de Staël et la Suisse. Etude biographique et littéraire*, Lausanne, Payot, 1916, p. 365.

107. *Ibidem*.

108. *Ibidem*, p. 686.

109. *Ibidem*, p. 687.

110. *Ibidem*, p. 689.

111. *Ibidem*, p. 690.

Les études de 1930 colportent une méfiance à l'égard du romantisme qui date d'un siècle: condamné pour son immoralité, toléré pour l'élan qu'il a pu donner à la littérature nationale, refusé dans ses prétentions à libérer la langue, le romantisme ne cesse de se heurter à des considérations extralittéraires — le réalisme des Suisses, leur conscience politique, leur tendance au didactisme — qui inhibent et interdisent d'emblée tout désir d'instaurer une littérature autonome, n'ayant pour but qu'elle-même, l'art et le plaisir qu'elle offre.

CHAPITRE II

Romantisme nouveau ou impossible: le dilemme des années 30

La Revue de Genève: un «nouveau romantisme»?

La Revue de Genève offre peut-être, entre 1920 et 1930, un exemple de réaction à cet anti-romantisme romand: elle voit en effet se développer un courant littéraire que Jean-Pierre Meylan, dans son étude sur *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes, 1920-1930*, désigne par le concept de «nouveau romantisme». Ce mouvement fut introduit à Genève, selon Meylan, par Edmond Jaloux et Jean Cassou, amis du directeur de la revue Robert de Traz; il fut activement représenté dans la *Revue de Genève* depuis 1926, lorsque le romancier Jacques Chenevière devint codirecteur. Meylan parle d'un «faisceau d'influences»¹ qui, par l'intermédiaire d'auteurs français contemporains — Jaloux, Cassou, Giraudoux —, remontent au romantisme allemand et en particulier au second romantisme, à Hoffmann, Jean-Paul, Tieck, Brentano, Mörike.

Edmond Jaloux contribua, avec Breton et les surréalistes, à éveiller la passion qui poussa Albert Béguin à traduire et à étudier les textes des romantiques allemands. On pourrait donc penser que le «nouveau romantisme» révélé par la *Revue de Genève* d'une part, les traductions de Gustave Roud d'autre part constituent des aspects convergents d'un même phénomène, représentatif de l'époque.

Je crois au contraire qu'une analyse des origines et des motivations du mouvement genevois montrera l'incompatibilité de ces deux manifestations de retour au romantisme allemand, et permettra de mettre en question la pertinence du concept du «nouveau romantisme».

Traducteur des premiers romantiques, Roud est loin de Jaloux qui recherche la «clef de la poésie [...] dans le mystère, l'irréalité, le rêve, le fantastique, le féerique et le merveilleux»², loin aussi du fantaisiste Brambilla-Club fondé à Paris en 1925 par Jaloux et Cassou, et qui tenait ses séances dans «un endroit prêtant au rêve et aux ambiances bizarres»³.

1. Jean-Pierre Meylan, *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes, 1920-1930*, Genève, Droz, 1969, p. 205.

2. *Ibidem*, p. 201.

3. Béguin cité par Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963, p. 405.

Les divergences qui interdisent d'évoquer une parenté quelconque entre Roud et les romanciers genevois du «nouveau romantisme» sont d'ordre historique et esthétique.

La *Revue de Genève* est en partie issue des *Feuillets* qui furent de 1911 à 1913 l'organe de l'helvétisme et des défenseurs d'une littérature nationale. Les *Feuillets* regroupèrent les membres de la *Voile latine*, dissoute en 1910, qui s'opposaient aux prétentions exclusivement esthétiques et aux partis pris des frères Cingria et de Ramuz en faveur de la latinité. Robert de Traz, protestant et helvétiste fervent, fonda la *Revue de Genève* sur des valeurs que plusieurs anciens collaborateurs des *Cahiers Vaudois* — Ramuz en particulier — rejetaient violemment ou, comme Roud, ignoraient: le cosmopolitisme, le nationalisme, un certain moralisme.

Un romantisme comme emblème culturel

L'accueil que la *Revue de Genève* fit aux textes «romantiques» inspirés par l'enthousiasme de Jaloux et de Cassou s'explique par le désir de Robert de Traz d'apporter un message d'universalité: le romantisme européen illustre bien l'esprit largement international que voudrait promouvoir la revue. Le romantisme devient ainsi l'instrument d'une revendication culturelle et politique.

R. de Traz parle d'une nécessaire reconversion morale aux valeurs du sentiment:

la guerre, et aussi la campagne systématique, acharnée qui est menée depuis vingt ans contre le romantisme, ont amené beaucoup de personnes à se défier de leur cœur, à le faire taire.⁴

R. de Traz évoque ici l'anti-romantisme de Maurras et de l'*Action française* et l'oppose à la position de Barrès, qu'il admire inconditionnellement: «Barrès a maintenu ce qu'il y avait d'utile et de vivant dans le romantisme»⁵; d'autres critiques au contraire, suivant la pensée de Maurras, ont «tant dit de mal du sentiment [qu'ils ont] donné bien de la force à l'instinct»⁶.

Cette attitude disposa favorablement R. de Traz à accueillir des textes «romantiques» dans sa revue; mais l'ardeur de Jaloux à promouvoir le romantisme avait d'autres motivations. Jaloux prétend que le romantisme offre des valeurs propres aux «angoisses de notre temps»:

C'est le cadre social qui crée la littérature, et quand ce cadre fléchit, l'âme solitaire s'exalte et souffre dans un désert. Cette solitude, cette exaltation, cette souffrance, ce désert, voilà le romantisme.⁷

Le goût d'Edmond Jaloux pour le romantisme répond à un désir, fréquent à l'époque, de trouver dans la littérature des échappatoires à la réalité

4. Cité par J.-P. Meylan, *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes, op. cit.*, p. 204.

5. *Revue de Genève*, janvier 1924, p. 4.

6. *Ibidem*.

7. Edmond Jaloux, «L'Esprit des Livres», *Nouvelles littéraires*, n° 161, 14 novembre 1923, p. 3.

quotidienne ou sociale en privilégiant le fantastique, l'irréel, les pouvoirs irrationnels.

On mesure à la nature de ce romantisme revendiqué comme un monde désirable et comme une vérité culturelle combien Roud en est éloigné, lui qui cherchait dans les textes romantiques non pas l'irréel mais une manière précise de cerner et d'exprimer les réalités les plus fugitives.

Le romantisme fut moins, pour les collaborateurs de la *Revue de Genève*, un modèle esthétique qu'un thème: le fantastique hoffmannien est un thème pour le Brambilla-Club, l'Espagne pour Cassou — tout comme l'Allemagne pour Jaloux — est «un pays romantique et un Orient de l'âme»⁸, leurs romans témoignent moins d'une invention poétique renouvelée que d'une volonté d'intégrer le monde romantique dans le récit, marqué dès lors par «la surabondance du pittoresque et la complaisance envers la couleur locale»⁹; Jaloux et Jean Mistler citent Jean-Paul Richter dans leurs romans. Dans un article de la *Revue européenne* de 1926, Jaloux définit précisément le rapport aux romantiques allemands qu'il entend faire partager: «ce Jean-Paul pour qui quelques-uns de nous ont un véritable culte»¹⁰.

Force de la tradition romande chez les «romantiques» genevois

Le «nouveau romantisme» n'est pas à proprement parler un mouvement littéraire dans la mesure où il ne propose pas une esthétique, un renouveau poétique ou romanesque qui exigerait un travail sur les formes, mais seulement des thèmes et des objets de culte. Est-ce suffisant de parler comme Meylan de la «faiblesse»¹¹ et du manque d'énergie de ce mouvement? Ces défauts sont révélateurs du manque de cohérence du groupe et surtout de l'absence de positions théoriques quant à l'art littéraire proprement dit; le concept de «nouveau romantisme» paraît de ce fait très fragile.

Il semble abusif en tout cas de regrouper les romanciers genevois Jacques Chenevière, Paul Chaponnière et Pierre Girard sous ce concept. Meylan oublie en effet que ces romanciers sont liés à une tradition romande — ou genevoise — qui est assez étrangère au romantisme: l'univers de Jacques Chenevière est «marqué au sceau du protestantisme», ses personnages «ont l'habitude de l'examen de conscience»¹²; Chenevière écrit dans la tradition du roman d'analyse et Roger Francillon définit le sens de son œuvre par une formule qui l'éloigne radicalement de l'univers romantique: «la nostalgie de l'Eden, d'un monde virginal, n'est qu'une chimère.»¹³

Paul Chaponnière célébra l'esprit genevois des poètes du Caveau, hostiles aux romantiques de 1830, et consacra un ouvrage à Töpffer¹⁴ qui, par son humour d'une part, par ses discours édifiants d'autre part, se trouva aussi fort étranger au romantisme. Alfred Berchtold parle de Töpffer comme du «parrain de Paul Chaponnière, de Pierre Girard, de Daniel Baud-Bovy»¹⁵.

8. J.-P. Meylan, *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes, op. cit.*, pp. 208-209.

9. *Ibidem*, p. 211.

10. Cité par Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises, op. cit.*, p. 402.

11. J.-P. Meylan, *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes, op. cit.*, p. 208.

12. Roger Francillon, «Chimérique jouvence: l'univers de Jacques Chenevière», *Etudes de Lettres*, n° 3, juillet-septembre 1985, p. 33.

13. *Ibidem*, p. 34.

14. Paul Chaponnière, *Notre Töpffer*, Lausanne, Payot, 1930.

15. *La Suisse romande au cap du XX^e siècle, op. cit.*, p. 385.

Peut-on dès lors assimiler ce qui relève d'une tradition genevoise — l'humour, la légèreté, la fantaisie romanesque et aussi les marques du protestantisme — à l'influence ponctuelle du romantisme allemand dans les années 20?

Cela semble particulièrement difficile dans le cas de Pierre Girard; son roman *La Rose de Thuringe* (1930) atteste bien son goût du romantisme allemand, mais sur un mode anecdotique: en situant son roman dans une Allemagne décrite sous les aspects du merveilleux, Girard thématise le romantisme. A. Berchtold parle à propos de ce roman de «tendre parodie de *L'Europe romantique* de Guy de Pourtalès»¹⁶; il note en outre que les personnages de Girard sont, malgré «leurs affinités giralduciennes», «les authentiques petits-neveux d'Henri-Frédéric Amiel»¹⁷; le romancier prolonge «la lignée des fantaisistes affectueux, issue de Töpffer»¹⁸.

C'est une Allemagne mythique et une atmosphère romantique que Girard réanime dans son roman:

Mais ici, une buée flottait dans l'âme. Quelque chose de paysan se mêlait aux pensées. Dans les appartements des grands hommes on s'étonnait de ne pas voir des prunes sèches à côté des livres. Les lapins et les écureuils n'étaient jamais loin. Les êtres avaient tous on ne sait quoi de mythologique.¹⁹

L'Allemagne romantique est un cadre et un lieu romanesques pour Girard, elle ne s'offre pas à lui comme un modèle littéraire; l'écriture de Girard ne se départit jamais d'un humour, d'une légèreté, d'une cocasserie baroque qui viennent très souvent dégonfler le lyrisme flou ou le pathétique liés au décor romantique. Ainsi, le dernier épisode du roman apparaît comme une caricature du conte romantique: il se passe au sommet du Brocken, tout s'agence pour préparer une rencontre surnaturelle et cosmique à l'aurore, puis tout retombe en une fin platement folklorique dans la claire lumière diurne:

D'ailleurs, le soleil et le vent se disputèrent nos images célestes, et elles s'évanouirent. Il n'y eut plus que deux petits humains enlacés qui descendaient le chemin en chantant une tyrolienne, et dans le ciel, que le soleil.²⁰

Les topoi romantiques ne résistent pas à l'humour de Girard, à son regard ironique et analytique, à la mobilité de son écriture.

Girard n'était en quête ni d'une forme littéraire ni d'un style: sa reconnaissance déclarée — tardivement — à Töpffer dans *Un printemps avec Monsieur Töpffer*²¹ confirme son appartenance à une tradition genevoise — mais aussi romande comme on l'a vu — qui allie un classicisme de la langue à un romantisme du sentiment, spirituel et épuré:

Car, voici donc à Genève, où cela ne s'était jamais vu, un écrivain artiste, sensible et sentimental, mélancolique et bouffon, qui invente une forme nouvelle, qui invente ses albums, qui invente tout ce qui lui fait besoin, et dont

16. *Ibidem*, p. 480.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*, p. 482.

19. Pierre Girard, *La Rose de Thuringe*, Paris, Calmann-Lévy, 1930; cité d'après la réédition, Lausanne, Bibliothèque romande, 1971, p. 196.

20. *Ibidem*, pp. 316-317.

21. Pierre Girard, *Un printemps avec Monsieur Töpffer*, Genève, Pierre Cailler, 1947.

après lui nous avons du mal à nous passer. Un air nouveau, une langue nouvelle aussi, élégante et grecque comme la frise de la rue Farel, un vent de robes en mousseline, de calèches, de voyages en Savoie et en Italie, des rires d'écoliers et des méditations solitaires sous un saule pleureur.²²

Présence du discours anti-romantique

Désireux de légitimer l'esprit européen de la *Revue de Genève*, Jean-Pierre Meylan a fondé son concept de «nouveau romantisme» sur une vision des échanges littéraires et de la circulation des idées qui néglige les particularités historiques et nationales, le poids des traditions sur lesquelles viennent se greffer de nouvelles tendances.

On s'aperçoit en considérant la spécificité du roman genevois de l'entre-deux-guerres que le «nouveau romantisme» n'a été qu'un phénomène étroitement lié à la *Revue de Genève*, superficiel et passager dans la mesure où il fut l'occasion de rencontres autour de certains goûts et de certains thèmes. Il ne répondait pas à un besoin de renouvellement des formes littéraires ou de la langue et en cela représentait bien la ligne de la *Revue de Genève*, qui se refusait à publier des textes illustrant les courants les plus novateurs, le surréalisme en particulier. Le «nouveau romantisme» est de ce fait incomparable à la confrontation de Roud avec les romantiques allemands, qui figure problématiquement la tension du poète vers une esthétique étrangère au travers d'une tradition littéraire propre.

Par ailleurs la *Revue de Genève* se fait l'écho de réticences à l'égard du romantisme que nous avons maintes fois rencontrées dans d'autres revues ou publications romandes dans les années 20 et 30. Jean-Pierre Meylan n'en fait pas mention, insistant plutôt sur l'«Essai sur le romantisme européen»²³ de Paul Van Tieghem, très représentatif de la ligne de la *Revue de Genève* par son souci de montrer les aspects trans-nationaux du romantisme, ou sur l'article de Maurice Betz consacré à «Edmond Jaloux»²⁴. Pourtant Betz glorifie moins le romantisme de Jaloux qu'il ne tente d'en montrer les limites, mettant en évidence «autre chose qui est essentiel: l'organisation de ces thèmes [le goût du rétrospectif, l'amour du rêve] dans son œuvre de romancier, leur subordination à un vaste dessein balzacien»²⁵.

Le réalisme et le classicisme apparaissent très souvent en effet dans la *Revue de Genève* comme des critères de valeur esthétique. Ainsi André Thérive s'insurge contre «La nouvelle théorie du lyrisme» représentée par les successeurs de dada, au nom d'impératifs classiques: la clarté de la forme et la régularité de la syntaxe, le souci de l'intelligibilité, le refus du «culte de l'émotion individuelle»²⁶, des excès dans l'expression ou dans le «subjectivisme arbitraire»²⁷. La poésie moderne apparaît à Thérive comme «la démonstration par l'absurde», «la contre-épreuve esthétique» des «apologies du classicisme»²⁸: ces poètes sont «la caricature aboutie de ce qu'il y a

22. *Ibidem*, p. 54.

23. *Revue de Genève*, juillet 1929, pp. 42 à 60.

24. *Revue de Genève*, août 1926, pp. 188 à 199.

25. *Ibidem*, p. 197.

26. André Thérive, «La nouvelle théorie du lyrisme», *Revue de Genève*, février 1922, p. 176.

27. *Ibidem*, p. 182.

28. *Ibidem*, p. 189.

d'éternel et d'inutile dans le romantisme rebelle aux règles»²⁹. André Thé-rive condamne ainsi globalement les futuristes, les surréalistes, Blaise Cen-drars et Jean Cocteau.

Denis de Rougemont recourt aux mêmes arguments pour faire le procès du *Manifeste du Surréalisme* de Breton: il ne saurait exister de poésie incom-municable, fondée sur la «dictée non-corrigée du Rêve»³⁰, car ce serait accepter la totale irrationalité de la création. Rougemont montre la «pau-vreté d'un art purement formel», preuve selon lui que «la plupart des sur-réalistes n'ont rien à dire»³¹; enfin il conclut par une déclaration d'anti-romantisme très caractéristique de l'époque: l'entreprise surréaliste est anarchique, elle n'a que des «jeux»³² à proposer.

Ces critiques sont d'autant plus frappantes que sont publiées dans la *Revue de Genève* les premières traductions françaises de textes de Freud et des articles de L. Charles-Baudouin sur la psychanalyse. Ainsi dans «La psychanalyse et l'art» les divers modes du déplacement et du refoulement — rêve, distraction, duperie et surtout jeu — sont décrits comme les procédés mêmes du travail créateur, de «cet art que la psychanalyse nous annonce», dont «le symbolisme d'il y a quarante ans, et au-delà le romantisme, auront été les précurseurs»³³.

Mais les critiques littéraires de la *Revue de Genève* n'ont pas voulu voir que la modernité de la littérature prenait sa source dans le romantisme; ou plutôt, ils ont accepté qu'elle soit investie par des thèmes romantiques mais ils se sont cabrés devant une compréhension radicalement nouvelle du tra-vail créateur, devant l'autonomie ludique des formes qu'elle autorisait, devant le refus de la maîtrise classique de la langue.

Plus qu'un bastion du «nouveau romantisme», la *Revue de Genève* se révèle comme l'une des tribunes où s'exprime à l'époque l'ambiguïté de l'attitude romande à l'égard de la modernité esthétique. L'anti-romantisme conduit d'une part à dénoncer l'anarchie du surréalisme, à railler le «*gali-matias pindarique*»³⁴ des poètes romantiques genevois; les amateurs du romantisme d'autre part tendent à réhabiliter des valeurs irrationnelles, sans proposer une esthétique littéraire fondée sur elles mais en se contentant de déplorer, comme Jacques Chenevière à propos des lettres romandes, une «indifférence envers la forme et trop souvent même envers le beau»³⁵.

L'anti-romantisme en Suisse romande: des contradictions aiguës

On conçoit que cette ambiguïté ait pu être paralysante pour certains écri-vains. Elle se manifeste avec tout son pouvoir contradictoire dans un ouvrage de Jean-Bernard Bouvier, *Essai sur l'histoire intellectuelle de la Res-*

29. *Ibidem*, p. 190.

30. *Revue de Genève*, juin 1925, p. 776.

31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*.

33. L. Charles-Baudouin, «La psychanalyse et l'art», *Revue de Genève*, mars 1925, p. 310.

34. Emmanuel Buenzod, «Du romantisme genevois», *Revue de Genève*, août 1930, p. 252.

35. Compte rendu de *Le Génie du lieu — Patrimoine helvétique* par Charly Clerc, *Revue de Genève*, décembre 1929, p. 786.

*tauration. Du romantisme à Genève*³⁶. Le projet de Bouvier est explicite: il désire aider la Suisse «latine» à «rejoindre [...] le mode de création qui lui est propre»³⁷, le classicisme; «Ah revenons enfin à l'Ordre qui est le nôtre»³⁸, s'exclame-t-il.

Le critique commence par dénoncer les traits romantiques des artistes genevois: «une certaine manière métaphysique de sentir»³⁹, un manque d'unité, de la confusion dans la création, un excès de sublime. Puis il enjoint les artistes romands — ses contemporains — à se soucier davantage de la forme, du «métier»⁴⁰.

L'écrivain romand devrait être réaliste car «notre race est réaliste»⁴¹, classique car c'est l'idéal artistique propre à un pays latin. Les écrivains romands devraient concilier un esprit national fait de métaphysique, de «romantisme inné»⁴², de «poésie morale exaltée»⁴³, de goût du sublime et d'un calvinisme qui est «le père [...] de notre romantisme»⁴⁴ avec une esthétique qui lui est en tous points contraire mais que lui impose une déci-sion d'ordre politique — il faut que la Suisse romande soit latine — et moral — il faut que l'ordre et l'unité règnent dans ses lettres.

On imagine la difficulté que pouvaient éprouver les écrivains romands à concevoir une esthétique nouvelle tout en se soumettant à cet idéal classique. L'injonction de Bouvier aux auteurs romands est insoutenable, qui en son fond dit ceci: vous êtes romantiques par essence, soyez classiques par devoir. Elle explicite un conflit sourd sous la tension duquel se trouvaient alors de nombreux écrivains; mais elle transforme en *double bind* une ten-sion qui n'avait pas le caractère rigide et contraignant de cette exigence: pour être authentiquement Romands, soyez classiques; pour être vous-mêmes, imitez les classiques français!

J.-B. Bouvier semble pris lui-même dans les contradictions qu'il impose aux auteurs romands de 1930. Dans un livre antérieur, *L'Apologie des jeunes*, il présente la génération des écrivains contemporains de la *Voile latine* (1904-1910) en soumettant leurs œuvres à un jugement personnel: font-elles preuve de «puritanisme» ou de «passion», sont-elles marquées de «stérilité» et de «mort» ou au contraire exaltent-elles les «instincts» et la «vie»⁴⁵? Or seules les œuvres vivantes sont vraiment artistiques selon Bouvier.

On voit là déjà combien les prétentions classiques de Bouvier sont tempé-rées — ou faussées — par l'intervention du critère de la vie. Le critique se trouve pris dans un dilemme: dans un chapitre consacré au «Mouvement de la Voile latine», il loue les initiateurs de la revue d'avoir compris «qu'on peut être à la fois artiste, classique, moderne et suisse»⁴⁶. Mais dès lors que

36. Jean-Bernard Bouvier, *Essai sur l'histoire intellectuelle de la Restauration. Du roman-tisme à Genève*, Neuchâtel-Paris, Ed. Victor Attinger, 1930.

37. *Ibidem*, p. 9.

38. *Ibidem*, p. 106.

39. *Ibidem*, p. 101.

40. *Ibidem*, p. 10.

41. *Ibidem*, p. 30.

42. *Ibidem*, p. 100.

43. *Ibidem*, p. 99.

44. *Ibidem*, p. 113.

45. Jean-Bernard Bouvier, *L'Apologie des jeunes*, Lausanne, Tarin, 1915, p. 6.

46. *Ibidem*, p. 190.

G. de Reynold ou Ramuz prétendent nourrir l'imagination créatrice aux sources de la «race» et du «sol»⁴⁷, de l'«inconscient» et de l'«instinct»⁴⁸, Bouvier s'insurge et en appelle à un «principe abstrait»⁴⁹, à la «réflexion» et à la «haute culture»⁵⁰.

Bouvier veut bien de la passion, de la vie, des désirs, mais il s'effarouche dès qu'une œuvre se réclame de ces seules valeurs et les inscrit de manière rigoureuse dans l'expression particulière d'une terre ou d'un pays. Il loue par ailleurs la «tendance artiste»⁵¹ des jeunes écrivains romands, leur goût de la forme, leur désir de «prouver qu'on peut faire une œuvre suisse et une œuvre écrite en même temps»⁵². Mais Ramuz va trop loin dans ce sens et Bouvier se voit obligé de condamner son «souci exagéré de la technique», sa négligence de «l'âme de l'art» et un goût excessif pour «ses dehors»⁵³.

Les postulations de départ de Bouvier étaient de nature romantique: l'art doit être passion et vie, il doit avoir pour but la seule beauté, qui ne se réalise que dans les formes. Mais Bouvier ignore son romantisme et ne pose que des critères classiques: ordre, unité, harmonie, grandeur, généralité.

Cette étude de Bouvier date de 1915, son essai sur les romantiques genevois de 1930: tous deux représentent la caricature d'une attitude ambiguë de la critique et du discours esthétique romands dans les années 20 et 30, qui va se traduire par une revendication parallèle d'un romantisme des valeurs et d'un classicisme des formes.

Bouvier souligne les liens de la *Voile latine* à une «pensée européenne»⁵⁴ — celle de Barrès et de Maurras — et à des tendances artistiques qui, après le symbolisme, recherchaient une discipline, un classicisme nouveaux. Mais il remarque aussi avec raison le flou et la complexité des définitions du classicisme dans la *Voile latine*:

Il exprime moins une idée claire, qu'une intuition assez obscure et malgré cela féconde. Les idées essentielles du programme, sont presque toutes des intuitions d'essence mêlée.⁵⁵

Analysant les positions esthétiques de Ramuz avant la première guerre, Gérard Froidevaux en démontre aussi les contradictions, révélant en particulier, derrière les revendications de classicisme, de très nombreux et prégnants «échos romantiques», à tel point qu'«on croit se trouver en présence d'un fidèle disciple des Romantiques allemands»⁵⁶.

Ces tendances romantiques demeurent secrètes et inavouées chez celui-là même — Ramuz — qui leur offre le plus large espace et le plus grand élan; à plus forte raison seront-elles réprimées par la critique romande, dans les années 20 tout au moins. Ainsi Charly Clerc montre les limites et l'«étroitesse» de la création ramuzienne:

47. *Ibidem*, p. 201.

48. *Ibidem*, p. 234.

49. *Ibidem*, p. 201.

50. *Ibidem*, p. 234.

51. *Ibidem*, p. 181.

52. *Ibidem*.

53. *Ibidem*, p. 235.

54. *Ibidem*, p. 184.

55. *Ibidem*, p. 191.

56. Gérard Froidevaux, *L'Art et la vie*, op. cit., p. 10.

Parce qu'il y a autre chose à peindre que le vignoble vaudois, autre chose que le sol, autre chose que le primitif et l'inconscient. Parce qu'il y a les villes et leur culture, l'héritage intellectuel.⁵⁷

Pierre Kohler dénonce de même le «leurre» que représente «la soumission de l'artiste au terroir» et met ainsi en cause un certain irrationalisme ramuzien:

Prétendre que l'écrivain libère son instinct entravé par une fausse tradition morale en se courbant sur sa terre natale, qu'il conquiert ses moyens d'expression au contact de la vigne et des vigneron, que les inflexions des coteaux lui suggèrent les mouvements de son style, ce peuvent être d'agréables propos d'artistes enclins à déguiser en images plastiques des parcelles de vérité observée; à réduire ces images en théories, on en ferait des fariboles.⁵⁸

Alors même qu'il défend le programme de la *Voile latine* — «*Mieux écrire et devenir plus parfaitement nous-mêmes*»⁵⁹ — Pierre Kohler exprime ses réticences à l'égard des «tentatives les plus osées de M. Ramuz [qui] ressemblent si fort à celles des peintres ultra-modernes, les cubistes et post-cubistes»⁶⁰, à l'égard de la «manière excessive»⁶¹ de son style. Il loue par ailleurs la «tenue morale impeccable» et l'«indéfectible pudeur» qu'il trouve, tel un «enseignement de bonnes mœurs»⁶², dans certains de ses romans. Mais la qualité artistique est incompatible avec la «tenue morale»: dès que celle-ci est compromise, le jugement esthétique de Pierre Kohler semble aveuglé et les critères éthiques reviennent en force, tout comme l'exigence classique de clarté et d'intelligibilité. Ainsi l'art de Pierre-Louis Matthey est «abscons» et «impénétrable»⁶³; la «perversité», l'«obscurité satanique», la «trouble liqueur» de sa poésie ne laissent pressentir qu'un «homme frappé à mort»⁶⁴.

Le dilemme qui apparaît avec force dans la critique de J.-B. Bouvier est dû au caractère contradictoire de ses partis pris: l'anti-protestantisme, l'éloge de l'art vivant et passionné d'une part, l'exigence de classicisme d'autre part. Chez P. Kohler, qui tout au contraire défend les œuvres romandes marquées par le protestantisme, le dilemme est plus sourd. Mais le conflit entre art et morale, entre autonomie de la forme et clarté de l'expression, entre romantisme et classicisme produit les jugements les plus fantaisistes, les plus incohérents parfois. Et c'est Ramuz, l'écrivain le plus décidé et le plus conséquent dans son art, qui en fait les plus grands frais⁶⁵.

*

57. Charly Clerc, *Lettres sur l'esprit romand*, Neuchâtel-Genève, Forum, 1920, p. 30.

58. Pierre Kohler, *La Littérature d'aujourd'hui dans la Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1923, p. 18.

59. *Ibidem*, p. 8.

60. *Ibidem*, p. 61.

61. *Ibidem*, p. 63.

62. *Ibidem*, p. 64.

63. *Ibidem*, p. 40.

64. *Ibidem*.

65. *Ibidem*, pp. 8 et 55 à 64.

Ce dilemme, cette ambiguïté, ces contradictions ont certes pesé sur la critique et sur le discours esthétique romands dans les années 20 et 30; témoignant d'une «impossible révolte contre le père», ils représentent les figures d'un dialogue difficile mais dynamique entre la tradition romande, qui exige de soumettre la littérature à la morale, et l'ambition artistique, qui tend à promouvoir une littérature autonome. Ce dynamisme — interne pourrions-nous dire car cette situation conflictuelle a constitué un obstacle pour toute tendance nouvelle venant de l'extérieur — a renforcé le travail d'une dialectique qui rendit impossible, qui interdit même tout discours monolithique, manichéen ou totalitaire.

Dans ces années 30 où les impératifs politiques risquaient toujours de miner la liberté de la réflexion esthétique, on constate que cette dialectique aiguisa la lucidité des critiques: ainsi, par exemple, les déclarations vitalistes d'Alfred Wild se trouvèrent aussitôt dénoncées par l'attention de Georges Nicole, qui opposait à ce discours trop romantique un discours poétique — celui de Roud — dont le souci des formes se donnait à lui seul comme une prudence et une distance critique.

CONCLUSION

Il conviendrait, pour mieux établir l'historicité de cette crise romantique en Suisse romande dans les années 30, pour mieux en réfuter l'essentialité, de la situer entre deux moments historiques qui la désignent comme une entité culturelle.

Derrière elle s'élève la génération des «jeunes», selon l'expression de J.-B. Bouvier, qui de la *Voile latine* aux *Cahiers Vaudois* affermissent leur idéal d'un art libre, d'autant plus libre qu'il exprimera mieux leur identité. Mais les Latins — les plus originaux d'entre eux — devront affirmer cette identité contre les Helvètes: aussi confondront-ils souvent la latinité et le classicisme avec la liberté et l'authenticité qu'ils voulaient conquérir. Ainsi le romantisme lié à la rupture esthétique qu'ils annoncent se trouve brouillé par les conflits idéologiques. Le classicisme apparaît en outre comme une nécessité historique, comme une défense et une réaction contre le naturalisme et le symbolisme: Pierre Kohler et J.-B. Bouvier montrent que la *Voile latine* en particulier est tributaire de cette résurgence du classicisme en France et de l'apparition d'un néo-classicisme; l'anti-romantisme de Maurras jouera aussi un rôle non négligeable dans la difficulté des Romands à reconnaître leurs tendances romantiques propres.

On n'accepte pas encore, entre 1920 et 1930, les expressions les plus audacieuses — chez Ramuz en particulier — d'un romantisme qui préfère la vie à la culture, les forces vitales et irrationnelles aux pouvoirs de l'intelligence, les formes neuves aux formes classiques. Ce n'est qu'à la fin de cette décennie que s'avoue le romantisme latent qui hante la littérature romande depuis le début du siècle, et qu'il s'offre comme une tentation pour les écrivains, les poètes et les critiques. Mais encore doit-il s'autoriser d'abord de l'exemple étranger: les romanciers genevois, par l'intermédiaire de la *Revue de Genève*, vouent un culte à Hoffmann et à Jean-Paul, Roud traduit les romantiques allemands, Béguin leur consacre sa thèse, Pourtalès honore l'«Europe romantique», Matthey traduit Shakespeare et les poètes romantiques anglais.

Ce détour par l'étranger propose à la Suisse romande une connaissance ou une reconnaissance de ses désirs. Par la découverte de formes inconcevables dans la langue propre, par la fascination qu'elles exercent — chez Roud —, par l'ouverture — chez Béguin — à une thématique du rêve et de l'inconscient qui tend à faire céder certaines pudeurs protestantes, certaines résistances rationalistes, poètes et critiques peuvent avouer plus librement leur romantisme, ou, tout au moins, engager leur travail de manière plus dynamique face à cet horizon interdit que constituent les pôles extrêmes du romantisme: le formalisme d'une part, le fantastique nourri aux sources inconscientes d'autre part.

Avoués ou déniés, ces désirs de romantisme ont trouvé dans les années 30 un terrain favorable, mais qui a contribué aussi à les dénaturer: ils convenaient en effet à une époque où l'intérêt politique était au repliement, à la «défense spirituelle», à un certain retrait du monde, à l'exaltation de valeurs — la terre, la race, la beauté du peuple paysan — qui servaient à renforcer la cohésion nationale.

L'importance du contexte historique apparaît avec une grande évidence dans les réactions, en Suisse alémanique surtout, à la «Lettre» de Ramuz publiée dans le numéro de la revue *Esprit* consacré au «Problème suisse: personne et fédéralisme»¹. Si l'on accuse Ramuz de nier, dans cette «Lettre», l'existence d'une identité culturelle suisse, c'est bien qu'on a pu trouver par ailleurs, dans ses livres, une glorification de certaines valeurs propres à assurer et à légitimer le sentiment profond d'appartenance à un peuple et à un Etat. Mais on s'est trompé sur cet Etat: Ramuz n'honore pas la Suisse mais un pays mythique limité à certaines parties des cantons de Vaud et du Valais.

Néanmoins la polémique indique clairement qu'un certain public croyait pouvoir attendre de Ramuz une participation à la «défense spirituelle» de la Suisse: c'est bien que le romantisme de ses œuvres prêtait le flanc à cette dénaturation.

Ces implications historico-culturelles circonscrivent la crise romantique à la période d'avant-guerre; ses liens à la situation de la Suisse expliquent qu'elle n'a pu se prolonger, sous les mêmes formes du moins, au-delà de 1945.

Un témoin privilégié

Des changements importants interviennent après la guerre dans les options esthétiques des écrivains romands. Je convoquerai pour en donner la mesure un témoin privilégié de notre période et de celle qui la suit: Jacques Mercanton qui, né en 1910, vécut sa jeunesse dans les années 20 et 30, publia ses premières œuvres pendant la guerre et son premier article critique, consacré à James Joyce, en 1938.

On sait le refus de Mercanton, dû à sa haine du provincialisme, d'être assimilé strictement à la littérature romande. Le critique ne dédaigna pas cependant de définir à plusieurs reprises ce qu'il tenait pour des qualités ou pour des manques dans les lettres romandes.

Je choisirai deux articles, l'un de 1942, «Poésie et connaissance»², l'autre de 1949, «Poésie et plaisir»³, qui abordent des questions essentielles à la compréhension des lettres romandes dans les années 30, tout en marquant une distance nette à l'égard de leurs conceptions esthétiques.

1. *Esprit*, n° 61, Paris, 1^{er} octobre 1967. Voir à ce propos: Félicie Reymond, «Le Poète, *Esprit* et la défense spirituelle de la Suisse», catalogue de l'exposition 19-39, *la Suisse romande entre les deux guerres*, par un collectif de recherches de l'Université et les Musées lausannois, Lausanne, Payot, 1986, pp. 165 à 175.

2. Jacques Mercanton, «Poésie et connaissance», *Suisse contemporaine*, n° 2, 1942, pp. 955 à 972; repris dans *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Lausanne, L'Aire, 1986, pp. 69-88. Cité d'après *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*.

3. Jacques Mercanton, «Poésie et plaisir», *Bulletin de la Guilde du Livre*, février 1949, pp. 42 à 45; repris dans *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, *op. cit.*, pp. 105-108. Cité d'après *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*.

Mercanton évoque dans «Poésie et connaissance» l'article d'Albert Béguin intitulé «Poésie et mystique»⁴: il met en question l'insistance de la poésie moderne, depuis le romantisme et surtout depuis Rimbaud, à se définir comme «un acte de connaissance irrationnelle»⁵. S'il distingue poésie et mystique, Béguin n'en dit pas moins son total engagement spirituel en faveur d'une poésie qui satisfait aux interrogations métaphysiques et à «l'instinct religieux»⁶.

Mercanton récuse cette assignation, même floue, même légère, du poème à autre chose que lui-même, se démarquant ainsi fermement de la conception religieuse ou humaniste de la poésie qui prévalait dans les années 30:

Je sais d'ailleurs combien il est difficile de cerner ce fait si simple: celui, non de je ne sais quelle signification de la poésie en général, mais de l'existence unique et solitaire du poème, qui, comme toute œuvre d'art, se suffit à lui-même, qui ne vise à rien hors de lui et ne provient d'aucune intention extérieure à lui-même.⁷

Mercanton réfute aussi la notion d'«expérience poétique», due à Rolland de Renéville, qui connut une grande fortune en Suisse romande:

Quelle est la seule expérience du poète, sinon celle-là de cette transmutation des choses en mots [...] ? Qu'est-ce qui le retient, quel sentiment, quelle émotion, quel rêve, sinon ceux-là qui, pour son attention silencieuse, préfigurent déjà leur image verbale et qui lui murmurent leur musique?⁸

Mercanton parle aussi sans doute, comme on le faisait dans les années 30, de la «riche substance humaine — spirituelle et concrète — dont la poésie a besoin»⁹, mais il affirme avec vigueur d'autres nécessités: «l'effort de réalisation plastique, comportant sa part d'intellect, de construction, de possession formelle»¹⁰. Il admet — contre toute la pensée critique romande des années 30 — l'intervention de l'abstraction dans la poésie:

Qu'importe, en effet, que la poésie trouve sa matière première plutôt dans des idées abstraites que dans des émotions?¹¹

Mercanton dénonce très clairement une sorte de substitution qu'il voit encore à l'œuvre dans les revues de poésie au début de la guerre: c'est parce qu'on refuse l'isolement de la poésie dans sa matière propre et dans ses formes qu'on l'assigne à autre chose:

Ne confrontons pas en vain la poésie avec la claire vue du savant ou la présence réelle qui comble ses adorateurs à l'église. La poésie a-t-elle besoin pour nous de tous ces gages?¹²

4. Albert Béguin, *Gérard de Nerval*. Suivi de *Poésie et mystique*, Paris, Stock, 1936.

5. Béguin cité par Mercanton, «Poésie et connaissance», *op. cit.*, p. 70.

6. *Ibidem*, p. 75.

7. *Ibidem*, pp. 76-77.

8. *Ibidem*, p. 77.

9. *Ibidem*, p. 81.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*, pp. 71-72.

12. *Ibidem*, p. 87.

Nous pouvons reprendre le propos très lucide de Mercanton pour analyser la production littéraire et poétique du début du siècle aux années 30; rejetant ses anciens «gages» — la morale, la conscience politique ou pédagogique, le devoir religieux —, elle s'en est donné de nouveaux, de plus romantiques: l'expérience vécue, la vie primitive, la «connaissance irrationnelle», l'appréhension de l'unité cosmique des êtres.

Mais que signifie plus profondément pour la littérature romande d'avant-guerre cette impossibilité de se libérer de ces «gages»? Là encore, Mercanton définit en quelques pages une inhibition fondamentale dont j'ai tenté de cerner l'histoire et les raisons. «Poésie et plaisir» affirme plus radicalement encore que l'article de 1942 l'indépendance et l'autonomie de l'art:

il est vain de chercher Dieu là où, en tout cas, on est sûr qu'il ne se trouve pas, par exemple dans la nature ou dans les livres¹³.

Si l'art n'apporte pas le salut, c'est qu'il offre autre chose:

L'art ne nous assure que notre profond plaisir: plaisir d'émotion et de connaissance, plaisir d'idée ou d'excitation intérieure, plaisir d'enivrement ou de larmes¹⁴.

Il est remarquable que Mercanton démontre cette ultime vocation de l'art en comparant le plaisir esthétique à la nature de la femme et à l'amour qu'on lui porte:

L'art n'a pas reçu une mission de salut! Pas davantage qu'une femme qu'on aime, et qui n'est là que pour les charmes et pour les désolations de l'amour, que pour qu'on l'aime et pour aimer.¹⁵

Lacoue-Labarthe montre de manière analogue, dans son article sur la *Lucinde* de Schlegel, que le romantisme allemand a su révéler la vérité de l'art comme fin en soi, comme ensemble de figures sensibles absolues ne signifiant rien au-delà d'elles-mêmes mais offrant — comme la femme — le plaisir de ce qu'elles sont, non de ce qu'elles représentent.

Mercanton exploite de même ce lien, propre à la culture occidentale, entre la femme et la figure auto-suffisante. Mais il dénonce, contrairement à Lacoue-Labarthe, un désir propre au romantisme allemand de surmonter par la poésie les drames de la condition humaine:

[La littérature] n'a jamais été plus frivole que lorsqu'elle a prétendu se charger de peines qu'elle ne supporte pas et qui font d'elle, au lieu d'un élément actif de la culture, un agent de trouble et de faiblesse; l'art pour l'art du XIX^e siècle français, avec la souveraine réponse de la poésie, de Blake à Nerval, puis Rimbaud, à travers le romantisme allemand, qui a donné quelques œuvres telles que la poésie n'en a point eu de plus sublimes. Mais que, de ces grandes victoires de la poésie, les commentateurs modernes ne s'amusaient pas à faire des victoires de l'homme! [...] Toutes appartiennent à l'idylle, c'est-à-dire à la défaite¹⁶.

13. «Poésie et plaisir», *op. cit.*, p. 106.

14. *Ibidem*, p. 105.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*, p. 107.

Cette littérature est donc pour Mercanton l'inverse d'une littérature de plaisir, qui sait limiter son ambition à l'exploitation de ses seuls pouvoirs propres, sans rêver à un quelconque salut de l'homme. Mercanton conclut en définissant — sévèrement — la nature des lettres romandes:

Nous vivons dans un pays qui a le goût de l'idylle.¹⁷

C'est dire abruptement que la littérature romande ignore le plaisir, qu'elle n'a cessé de s'imposer des «gages» moraux ou spirituels, c'est dire enfin qu'elle n'a pas eu les moyens de son romantisme; car du privilège de l'idylle découlent «notre manque d'humour», «notre inclination pour une poésie de Paradis, un peu pâle, mais qui console les âmes détournées d'un Dieu nu et sanglant», «notre moralisme, qui charge la littérature d'une mission spirituelle qu'elle ne peut accomplir qu'au plus bas, privée du feu et des menaces»¹⁸.

Mais Mercanton a-t-il raison de faire peser comme un destin sur la Suisse romande ce qui est le fait, au XX^e siècle, de la résistance de ses traditions intellectuelles? S'il peut lui-même dès 1942, et avec une telle fermeté, poser l'autonomie de la littérature et définir sa fonction essentielle — assurer notre «profond plaisir» —, n'est-ce pas qu'ont été perceptibles dès les années 30 des tentatives, même inavouées, d'orienter la littérature vers des exigences qui lui soient propres? Et cette voie, sans doute, n'était accessible en Suisse romande que par le détour du romantisme «idyllique» et du mysticisme.

«Esthétisants» et «progressistes» dans les années 50

La fin de la guerre va représenter pour la Suisse romande un tournant décisif: la question littéraire sera posée en termes nouveaux, alors même que certaines constantes de la critique des années 30 resurgissent — ou se perpétuent — pour imposer d'autres modèles aux écrivains. Ainsi Yves Velan, collaborateur de la revue *Rencontre* (1950-1952) et membre du parti communiste pendant quelques années, adresse à la littérature romande le reproche exactement inverse de celui de Mercanton:

Ce pays [après Ramuz et Gilliard] pouvait assumer son destin, tout n'était plus qu'une question de temps.

L'ennui c'est qu'on n'est jamais sorti de la littérature, justement. Tant d'efforts, d'obstination, de talent, de clairvoyance, n'ont jamais concerné que la littérature.¹⁹

Mercanton dénonçait la «mission spirituelle» des lettres romandes et leur défaut de sens de la forme; Velan retourne l'accusation:

17. *Ibidem*, p. 108.

18. *Ibidem*.

19. Yves Velan, «De l'«Adieu» à la «Salutation»», *Rencontre*, nos 9-10, juin-août 1951, p. 5.

Voilà, il n'y a pas d'art sans pensée, et énonciation d'une pensée. Encore une fois, «l'ordre est dans l'âme». Or le fond de la nôtre est *trouble*. Et c'est pour quoi nous aimons tellement la musique et l'Allemagne [...]. D'où notre souci de la forme. C'est toujours la forme que nous avons prise, de n'importe quelle poétique. C'est elle qui a retardé notre naissance [...]. Jusqu'au jour où on s'est aperçu que le poète est celui qui cherche à y voir clair.²⁰

L'âme «trouble», le regard «clair» et le trop de forme rappellent singulièrement les critères d'avant-guerre!

Mais ce serait faire injure à la revue *Rencontre* que de lui attribuer un jugement critique analogue à celui des années 30. Aussi contradictoires qu'apparaissent leurs verdicts sur la littérature romande, Mercanton et Velan la dénoncent au nom de leur conscience d'après-guerre. La littérature romande est «privée du feu et des menaces» pour Mercanton; Velan est plus explicite:

Ce que les Suisses demandent à l'histoire, c'est d'être confortable. Or toute paix statique change de signe.²¹

Mercanton se consacrera à une œuvre dont le dessein est strictement artistique, mais qui entend se soustraire à l'utopie ou à l'irréalité en se confrontant à l'histoire contemporaine. Velan proposera à la littérature romande un engagement social et humain qui n'a plus rien à voir avec l'humanisme spiritualiste des années 30.

La sévérité de Mercanton et de Velan à l'égard de la littérature romande s'explique par un changement historique qui déplace de manière fondamentale les ambitions de nombreux écrivains. Le débat entre Latins et Helvètes est clos après la guerre. Ramuz avait su neutraliser un déséquilibre grave, décrit très lucidement par Paul Budry:

L'histoire moderne de nos lettres romandes tient tout entière dans ce jeu des forces réfractaires qui tirent vers la France, des forces unitaires qui tirent vers la Suisse.²²

La poétique de Ramuz, entée sur la terre vaudoise, ne manquait pas pourtant de tourner ostensiblement le dos à la Suisse alémanique.

L'Helvète conquérant, le concitoyen fédéral à la langue rocailleuse ne représente plus, après la guerre, l'ennemi juré qui impose à l'écrivain romand ces corps hybrides: une «pensée suisse dans le parler français»²³, un statut politique «où les valeurs morales à défendre ne sont point [...] identiques aux valeurs du langage»²⁴.

Au contraire, la Suisse alémanique paraît avoir été moins frileuse que la Suisse romande à l'égard des événements historiques, plus déterminée aussi face à la menace allemande. Ses écrivains ne se sont pas enfermés dans une littérature hostile au monde moderne et ignorante de ses conflits. La revue *Rencontre* manifeste un grand intérêt pour les œuvres qui paraissent en

20. *Ibidem*, p. 9; je souligne.

21. *Ibidem*, p. 13.

22. Paul Budry, *Le Romand ou le penser suisse dans le parler français*, Lausanne, Imprimerie Centrale, 1934, p. 8.

23. *Ibidem*, pp. 6-7.

24. *Ibidem*, p. 7.

Suisse alémanique, et n'est pas loin, parfois, de développer un complexe d'infériorité à l'égard de cette littérature consciente de ses devoirs critiques face à la réalité sociale.

La disparition de l'ennemi helvétique — ou helvétiste — n'est pourtant pas le signe qui salue l'avènement d'une nouvelle poétique. Georges Haldas est peut-être le premier à s'en apercevoir, qui voit les poètes divisés en deux classes, les «esthétisants» et les «progressistes»²⁵, les uns d'adonnant à l'«idolâtrie du langage», les autres à l'«idolâtrie du fait»²⁶. Les poètes romands donnent de cette double attitude une «image caricaturale»²⁷: les premiers — parmi lesquels Haldas cite P.-L. Matthey — manquent la «réalité morale»²⁸ et prolongent la position «romantique»²⁹, où le critique ne voit qu'«inutiles petites révolutions de palais à l'intérieur du langage»³⁰. Les «progressistes» au contraire — ainsi le poète communiste suisse Jacques Urbain — ont de hautes exigences morales et un sens aigu du réel, mais ils profanent la langue.

«Cette division, cette peste dont souffrent les poètes»³¹ révèlent, plutôt qu'une situation de crise en Suisse romande, une difficulté, chez certains écrivains et critiques de 1950, à faire converger leurs nouvelles revendications politiques et morales et les ambitions esthétiques dont Ramuz et Gilliard leur ont donné l'exemple.

Il fallait, dans les années 30, trouver une langue et des formes *contre* des valeurs religieuses ou nationales qu'on jugeait pernicieuses à l'indépendance de la littérature. De nouvelles valeurs humaines et politiques s'imposent dans les années 50, auxquelles on veut ordonner la littérature afin qu'elle ne sombre pas dans l'esthétisme, ou dans un romantisme «négligent des contingences historiques et sociales»³². Les conquêtes esthétiques des années 30 n'en sont pas moins présentes, et désormais incontestables, pour ceux-là mêmes qui, en 1950, les considère parfois avec un peu de froideur.

Gustave Roud en continuité

Gustave Roud publie en 1950, chez Mermod, les *Ecrits* en deux volumes: son œuvre a passé le cap de la guerre sans en être affectée. Aussi représentative qu'elle soit d'une problématique propre aux années 30, la poésie roudienne assure aux lettres romandes une continuité sans faille.

Cette œuvre si homogène apparaît déjà comme exemplaire à la fin des années 30. Elle s'offre comme un modèle indépassable à de jeunes écrivains qui ne sont pourtant pas restés étrangers aux changements qui ébranlent la conscience littéraire après la guerre: Philippe Jaccottet et Jacques Chessex. Les *Ecrits* présentent-ils donc aux lecteurs une double face, ou passent-ils fantomatiquement les seuils de l'histoire?

25. Georges Haldas, *Les Poètes malades de la peste*, Paris, Seghers, 1954, pp. 8-9.

26. *Ibidem*, p. 12.

27. *Ibidem*, p. 8.

28. *Ibidem*, p. 24.

29. *Ibidem*, p. 25.

30. *Ibidem*, p. 27.

31. *Ibidem*, p. 51.

32. *Ibidem*, p. 25.

L'œuvre roudienne participe incontestablement, on l'a vu, d'une réalité culturelle romande qui tente de trouver dans un romantisme maternel son identité littéraire propre. Le primat de la chose sur l'idée, la force de l'homme et de la vie opposée à la vanité des représentations symboliques, le mythe du paysan et d'une civilisation archaïque — très présent aussi chez Ramuz —, le privilège de l'oralité, la méfiance à l'égard des conventions figées de l'écriture, indiquent dans l'œuvre de Roud le pôle orienté vers une sensibilité et une idéologie collectives dans les années 30. Il s'agit là, certes, du pôle positif et désiré, qui figure l'endroit de l'œuvre, le point cardinal que le poète désigne d'autant plus volontiers comme le lieu d'une plénitude et d'une vérité qu'il sait ne pouvoir jamais y atteindre. L'envers de l'œuvre, plus caché, récuse, dénie en sourdine cette présence au monde acceptée, que le poète repousse comme un abandon, une confusion et un aveuglement.

Roud manifeste parfois une grande foi dans le pouvoir mimétique de l'écriture, «immense nappe nue où tout un pays penché va reconnaître son visage» (II, 33): la poésie est comme un miroir impassible de la vérité du pays. L'image ne résiste pas longtemps toutefois à la vérité du langage, qui crie à l'imposture: les mots ne sont pas un miroir, ils ourdissent un rapt, une «capture» (I, 27), et manquent le réel au moment où ils croyaient le saisir. Le poète va «dévorer» (I, 27) la foule des vivants et des morts, et non la représenter fidèlement.

Le Jardin, l'Ailleurs, la Présence, l'Absolu, l'Éternité, la Vérité, dans l'œuvre de Roud, n'ont d'existence que désirée, fugitive ou intermittente. Le poète sait que la présence du bonheur «n'est d'ailleurs pas directement ressentie; elle se déduit des choses qu'elle transfigure»; lorsque «l'insolite de cette plénitude soudain saisit l'âme», «tout a disparu». Ainsi, curieusement, c'est cette disparition qui est la condition de la présence:

[L'âme] ne s'écrie pas: *je suis heureuse*, elle ne peut que dire: *j'étais heureuse*, et le dit sans tristesse, car cet instant précieux, déjà soustrait à la durée, acquiert aussitôt sa résonance éternelle. (III, 182)

Le «présent inépuisé» (III, 134) est un leurre: c'est dans la perte, dans l'écart, dans la différence, dans l'absence, dans l'éloignement ou dans la médiation des mots que les choses sont le plus sûrement présentes au poète. «L'exil est une omniprésence»³³, dit judicieusement Jean-Charles Potterat.

Cependant ce retrait, cette déception, cette impossibilité de saisir l'instant ne sont jamais donnés comme une chance, comme une approche plus vraie du monde. Le désir roudien — même s'il se sait trompé — va toujours vers l'accord, la présence, l'immédiateté du rapport de l'homme au monde. Roud n'a cessé de rêver cette réalité essentielle, vivante, terrienne, à la fois séjour du paysan et mythe de la culture romande des années 30: c'est peut-être pour l'avoir rêvée seulement, et non habitée, que l'œuvre roudienne a franchi si aisément le pas historique au-delà duquel toute nostalgie d'une civilisation et d'une race paysannes parut suspecte.

Si l'accord du paysan et de sa terre figure le versant solaire des *Ecrits*, le versant nocturne est le lieu le plus propre au poète, d'où le mythe, l'illusion et le rêve sont bannis. La perte et la séparation toujours répétées constituent une expérience de la déception, commune à la différence et à l'écriture:

33. Jean-Charles Potterat, «Sur une page de Gustave Roud», in *Lettres romandes*, textes et études, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 73.

l'hiver des signes, qui en offre une métaphore précise, est cet exil où le poète solitaire retrouve un «désir désespéré du réel» (III, 128).

C'est par ce désir, sans doute, que la poésie de Roud rejoint le plus sûrement une poésie contemporaine — française et romande — qui tente de sauver, de cerner et de dire l'être, ou ce qui reste de l'être après que les critiques des idéologies, les discours philosophiques, linguistiques et psychanalytiques l'ont réduit à un «simple mirage»³⁴ ou à des déterminations purement subjectives.

La quête poétique roudienne est une tentative de cerner le réel — par la vision d'abord — dans son objectivité, dans son être absolu et non finalisé, dans son «identité poétique» (I, 126). Elle est centrée sur cette connaissance du réel, accordée au seul poète qui a su se dépouiller de toute prévention, de toute résistance. Les mots constituent un second écueil: ils diffèrent, trahissent, symbolisent, détournent la présence du réel.

Le poète est sans cesse ramené au lieu de cette absence: il n'est aucune expérience de la présence dans les *Ecrits* — même celle de *l'Essai pour un paradis* — qui ne soit suivie par un retrait, un retombement, un retour à la nuit ou à la solitude. Cet envers de l'œuvre est comme l'allégorie du travail de l'écriture chez Roud, qui est très proche, ici, des poètes contemporains pour lesquels l'être est toujours perdu, insaisissable, invisible, donné et trahi à la fois par le langage.

L'œuvre roudienne répète inlassablement la vocation d'absence du poète, mais jamais elle ne cherche à en informer le texte même: elle nie par sa composition et son achèvement, au moment même où elle l'éprouve, l'illusion mimétique de la poésie.

Roud n'est pas tenté — comme Jaccottet par exemple — de réduire toute rhétorique pour mieux signifier le réel dans sa nudité, ou de suggérer la trahison de la langue — la présence trompeuse qu'elle offre — en brisant la syntaxe et la continuité textuelle par la fragmentation, par l'isolement ou la subversion des mots.

Peut-être la langue de Roud n'est-elle pas à la mesure de l'expérience moderne qu'elle propose. Mais peut-être est-ce là sa positivité: l'exemple qu'elle donne aujourd'hui d'une confiante acceptation de l'écart insurmontable entre la langue et la vision, d'une résistance obstinée au désespoir ou à la «terreur»³⁵ des poétiques de la rupture et de l'illusoire refus de la rhétorique. C'est le classicisme de Roud — son appartenance aux années 30 — qui a placé en lui cette confiance, et dressé, contre la solitude du poète, la chance et l'espoir d'une œuvre inscrite dans la communauté d'une langue.

34. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge, essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 270.

35. Je prends ce terme dans le sens que lui donne Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.

BIBLIOGRAPHIE

Du fait de la diversité des périodes et des domaines abordés, je propose ici une bibliographie limitée aux œuvres citées d'une part, aux études critiques qui m'ont été le plus directement utiles d'autre part. Pour le domaine romand, je ne reprends pas tous les articles cités, mais je donne la liste des revues consultées.

I. Traduction

1. Traductions de Gustave Roud

HÖLDERLIN Friedrich: *Poèmes de Hölderlin*, Lausanne, Mermod, 1942.

NOVALIS: *Hymnes à la Nuit, Les Disciples à Saïs, Journal*, Lausanne, Mermod, «Le Bouquet», 1948.

RILKE Rainer Maria: *Lettres à un jeune poète*, précédées d'*Orphée* et suivies de deux essais sur la poésie, Lausanne, Mermod, «Le Bouquet», 1945; réédité en 1956.

TRAKL Georg: *Vingt-quatre poèmes*, édition établie par Philippe Jaccottet, Paris, La Délirante, 1978.

Traductions éparses, présentées par Philippe Jaccottet, *Cahiers Gustave Roud*, n° 3, Lausanne et Carrouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1982.

Pour les traductions parues en revues ou dans des ouvrages sur le romantisme allemand, voir la bibliographie de: Albert Béguin — Gustave Roud, *Lettres sur le romantisme allemand*, Lausanne, Etudes de Lettres, 1974, pp. 204 à 208.

2. Théorie et critique de la traduction

BENJAMIN Walter: «Die Aufgabe des Übersetzers», préface à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Heidelberg, Weisbach, 1923.

BENJAMIN Walter: «La tâche du traducteur», in Walter Benjamin, *Mythe et violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1971, pp. 261 à 275.

BERMAN Antoine: *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, «Les Essais» CCXXVI, 1984.

GIPPER Helmut: *Sprachliche und geistige Metamorphosen bei Gedichtübersetzungen*, Düsseldorf, Schwann, Pädagogischer Verlag, 1966.

KLEINER Barbara: *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980.

KLÖPFER Rolf: *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München, Fink, 1967.

KOLLER Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1979.

LADMIRAL Jean-René: *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

MALBLANC Alfred: *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et étude de traduction*, Paris, Marcel Didier, 1968.

MESCHONNIC Henri: *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, «Le Chemin», 1973.

MESCHONNIC Henri: *Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, «Le Chemin», 1978.

MOUNIN Georges: *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1963.

REISS Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Huber, 1971.

STEINER George: *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978 (édition originale: 1975).

Actes du colloque sur la traduction littéraire, Université de Lausanne, 31 mai-1^{er} juin 1985, *Colloquium Helveticum*, Cahiers suisses de littérature générale et comparée, n° 3, Berne, Peter Lang, 1986.

L'Écrit du temps 7: «La décision de traduire: l'exemple Freud», Paris, Minit, 1984.

Das Problem des Übersetzens, herausgegeben von Hans Joachim Störig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

II. Poètes allemands traduits par Gustave Roud

1. Hölderlin

Œuvres

HÖLDERLIN Friedrich: *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Friedrich Beissner, 8 Bände, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1943-1985.

HÖLDERLIN Friedrich: *Œuvres*, édition établie par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1967; (ce volume reprend en partie les traductions de Gustave Roud parues dans *Poèmes de Hölderlin*).

Ouvrages critiques

ADORNO Theodor W.: «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», in *Gesammelte Schriften*, Band II, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, S. 447-491.

ADORNO Theodor W.: «Parataxe. Sur les derniers poèmes de Hölderlin», trad. Sibylle Muller, in Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, introduction, bibliographie et notes par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, GF, 1983, pp. 131 à 180.

BEISSNER Friedrich: *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischem*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1961.

BERTAUX Pierre: *Hölderlin, essai de biographie intérieure*, Paris, Hachette, 1936.

BERTAUX Pierre: *Hölderlin*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978.

BINDER Wolfgang: *Hölderlin Aufsätze*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1970.

BÖSCHENSTEIN Bernhard: *Hölderlins Rheinymne*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968 (première édition: 1959).

BÖSCHENSTEIN Bernhard: *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich-Freiburg i. Br., Atlantis Verlag, 1968.

BÖSCHENSTEIN Bernhard: *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1977.

GADAMER Hans-Georg: *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen, Mohr, 1967.

HÄRTLING Peter: *Hölderlin, biographie*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1980 (édition originale: 1976).

HEIDEGGER Martin: *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy et al., Paris, Gallimard, 1962 (édition originale: 1951).

HELLINGRATH Norbert von: *Pindarübersetzungen von Hölderlin*, Iena, E. Diederichs, 1911.

HELLINGRATH Norbert von: *Hölderlin-Vermächtnis*, München, Bruckmann, 1936.

LAPLANCHE Jean: *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, «Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique», 1961.

SZONDI Peter: *Hölderlin-Studien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967.

Hölderlin vu de France, études recueillies par Bernhard Böschenstein et Jacques Le Rider, Tübingen, Gunter Narr Verlag, «Œuvres et critiques», 1987.

2. Novalis

Œuvres

NOVALIS: *Schriften*, herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl, Heinz Ritter und Gerhard Schulz, 4 Bände, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1960-1975.

NOVALIS: *Œuvres complètes*, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, 2 vol., Paris, Gallimard, 1975.

NOVALIS: *L'Encyclopédie*, traduite et présentée par Maurice de Gandillac, Paris, Minit, 1966.

Ouvrages critiques

BENZ-LINDENAU Uta: *Untersuchung zum Sprachstil in Novalis' dichterischem Werk*, Hamburg, 1973 (Diss. Phil. Hamburg, 1972).

GLORIEUX Jean-Paul: *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du Symbolisme (1885-1914)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1982.

HASLINGER Josef: *Die Ästhetik des Novalis*, Königstein/Ts., Hain, 1981.

HEINRICH Gerda: *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik*, Kronberg, Scriptor Verlag, 1977.

JAEGER Hans Peter: *Hölderlin-Novalis: Grenzen der Sprache*, Zürich, Atlantis Verlag, 1949.

LINK Hannelore: *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1971.

MÄHL Hans-Joachim: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

MAHONEY Dennis F.: *Die Poetisierung der Natur bei Novalis: Beweggründe, Gestaltung, Folgen*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980.

MÜLLER Bruno: *Novalis — Der Dichter als Mittler*, Bern, Peter Lang, 1984.

RITTER Heinz: *Novalis' Hymnen an die Nacht*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1974.

STRIEDTER Jurij: *Die Fragmente des Novalis als «Präfiguration» seiner Dichtung*, München, Fink, 1985.

VORDTRIEDE Werner: *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1963.

3. Rilke

Œuvres

RILKE Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bände, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1955-1966.

RILKE Rainer Maria: *Briefe an einen jungen Dichter*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1979.

RILKE Rainer Maria: *Œuvres*, édition établie et présentée par Paul de Man et Philippe Jaccottet, 3 vol., Paris, Seuil, 1966-1976.

Ouvrages critiques

BLANCHOT Maurice: «L'œuvre et l'espace de la mort», chapitre III de *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Idées», pp. 99 à 211.

GUENTHER Werner: *Weltinnenraum. Die Dichtung R.M. Rilkes*, Bern, P. Haupt, 1943.

HIMMEL Helmuth: *Das unsichtbare Spiegelbild: Studie zur Kunst und Sprachauf-fassung Rainer Maria Rilkes*, Duino-Trieste, Centro studi «R.M. Rilke e il suo tempo», 1975.

HÖHLER Gertrud: *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München, Fink, 1979.

JACCOTTET Philippe: *Rilke*, Paris, Seuil, «Ecrivains de toujours», 1970.

OLZIEN Otto H.: *R.M. Rilke: Wirklichkeit und Sprache*, Stuttgart, Akademischer Verlag H.-D. Heinz, 1984.

RYAN Judith: *Umschlag und Verwandlung: poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, München, Winkler, 1972.

SINGER Herbert: *Rilke und Hölderlin*, Köln-Graz, Böhlau, 1957.

4. Trakl

Œuvres

TRAKL Georg: *Dichtungen und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe herausgegeben von Walther Killy und Hans Szklener, 2 Bände, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969.

TRAKL, Georg: *Œuvres complètes*, trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, collection «Du monde entier», 1972.

Ouvrages critiques

BOLLI Erich: *Georg Trakls 'Dunkler Wohllaut': ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens*, Zürich-München, Artemis Verlag, 1978.

COLOMBAT Rémy: *L'Influence de Rimbaud sur Georg Heym et Georg Trakl*, thèse dactylographiée, Université de Nancy II, 1983.

DIETZ Ludwig: *Die lyrische Form Georg Trakls*, Trakl-Studien Band V, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959.

FALK Walter: *Leid und Verwandlung, Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*, Trakl-Studien Band VI, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1961.

FINCK Adrien: *Georg Trakl. Essai d'interprétation*, thèse, Université de Strasbourg II, 1973; imprimée par l'Université de Lille III, 1974.

GSTEIGER Manfred: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*, München-Bern, Francke Verlag, 1971.

KEMPER Hans-Georg: *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*, Tübingen, M. Niemeyer, 1970.

KLEEFELD Gunther: *Das Gedicht als Sühne: Georg Trakls Dichtung und Krankheit: eine psychoanalytische Studie*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.

SIMON Klaus: *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*, Trakl-Studien Band II, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1955.

WITTING Gunther: *Literarische Sprachverwandlung: zur Frage der Kohärenz von Georg Trakls «Psalm»*, Konstanz, Diss. Phil., 1975.

Salzburger Trakl-Symposion, herausgegeben von Walter Weiss und Hans Weichselbaum, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1978.

III. Le romantisme allemand

BÉGUIN Albert: *L'Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 vol., Marseille, Ed. des Cahiers du Sud, 1937; édition revue en 1 vol. avec un avertissement, Paris, Corti, 1939.

BÉGUIN Albert: *Création et destinée I. Essais de critique littéraire*, choix de textes et notes par Pierre Grotzer, Paris, Seuil, 1973.

BENJAMIN Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Bern, Francke Verlag, 1920. Repris par Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1973.

BENJAMIN Walter: *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, «La philosophie en effet», 1986.

BLANCHOT Maurice: «L'Athenaeum», chapitre XI de la III^e partie de *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 515 à 527.

BOIE Bernhild: *L'Homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris, Corti, 1979.

GENETTE Gérard: «Flexion interne», in *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1976, pp. 227 à 240.

HEINISCH Klaus J.: *Deutsche Romantik. Interpretationen*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1966.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc: *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Seuil, «Poétique», 1978.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe: «L'Imprésentable», in *Poétique* 21, Paris, Seuil, 1975, pp. 53 à 95.

PICHOIS Claude: *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963.

TODOROV Tzvetan: «La crise romantique», chapitre 6 de *Théories du symbole*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, pp. 179 à 260.

SCHULZ Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration*. 1. Teil: *Das Zeitalter der französischen Revolution, 1789-1806*; in *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 7. Band, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983.

SZONDI Peter: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. sous la direction de Jean Bollack, Paris, Minuit, 1975. (Ces essais ont été publiés en allemand entre 1960 et 1972).

WILHEM Daniel: *Les Romantiques allemands*, Paris, Seuil, «Ecrivains de toujours», 1980.

Begriffsbestimmung der Romantik, herausgegeben von Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Das Nachleben der Romantik in der modernen Literatur, herausgegeben von Wolfgang Paulsen, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1969.

Préromantisme en Suisse? Vorromantik in der Schweiz? 6^e colloque de la Société suisse des sciences humaines, édité par Ernest Giddey, Fribourg, Editions Universitaires, 1982.

Romantikforschung seit 1945, herausgegeben von Klaus Peter, Königstein/Ts., Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1980.

Romantiques allemands, sous la direction de Maxime Alexandre, 2 vol., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1963.

Le Romantisme allemand, numéro spécial des *Cahiers du Sud* publié sous la direction de Georgette Camille, Edmond Jaloux, Pierre d'Exideuil, Charles Du Bos, Jean Cassou, Marcel Brion, Albert Béguin et Jean Ballard, Marseille, avril 1937.

Rééditions:

Le Romantisme allemand, textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Marseille, *Les Cahiers du Sud*, 1949.

Le Romantisme allemand, études publiées sous la direction d'Albert Béguin, Paris, 10/18, 1966.

Le Romantisme allemand, réédition en fac-similé du numéro des *Cahiers du Sud* de 1949, Marseille, Rivages, 1983.

IV. La Suisse Romande des années 30 et le romantisme

1. Œuvres

CINGRIA Charles-Albert: *Œuvres complètes*, 11 tomes, Lausanne, L'Age d'Homme, 1967-1978.

CRISINEL Edmond-Henri: *Œuvres*, Lausanne, L'Age d'Homme, «Poche Suisse», 1979.

GILLIARD Edmond: *Œuvres complètes*, établies et publiées par François Lachenal en collaboration avec Jean Descoullayes, André Desponds et Alfred Wild, Genève, Ed. Trois Collines, 1965.

GIRARD Pierre: *Lord Algernon*, Paris, Kra, 1925.

GIRARD Pierre: *La Rose de Thuringe*, Paris, Calmann-Lévy, 1930. (Ces deux romans de Pierre Girard ont été repris par la Bibliothèque romande, Lausanne, 1971).

MATTHEY Pierre-Louis: *Poésies complètes*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1968.

MERCANTON Jacques: *L'Ami secret et l'enfant mystérieux*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Lausanne, L'Aire, 1986.

POURTALÈS Guy de: *Berlioz et l'Europe romantique*, Paris, Gallimard, 1939.

POURTALÈS Guy de: *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1927.

POURTALÈS Guy de: *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*, Paris, Gallimard, 1929. Repris dans la collection «Poche Suisse», Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

POURTALÈS Guy de: *Nietzsche en Italie*, Paris, Grasset, 1930.

POURTALÈS Guy de: *La Pêche miraculeuse*, Paris, Gallimard, 1937.

POURTALÈS Guy de: *La Vie de Franz Liszt*, Paris, Gallimard, 1926.

POURTALÈS Guy de: *Wagner, histoire d'un artiste*, Paris, Gallimard, 1932.

RAMUZ C.F.: *Œuvres complètes*, édition commémorative présentée par Gustave Roud et Daniel Simond, 20 tomes, Lausanne, Rencontre, 1967-1968.

RENFER Werner: *Œuvres complètes*, 3 tomes, notes de P.O. Walzer, Porrentruy, éd. par la Société jurassienne d'émulation, 1958.

REYNOLD Gonzague de: *Cités et pays suisses*, Lausanne, Payot, 1914-1920.

REYNOLD Gonzague de: *D'où vient l'Allemagne?*, Paris, Plon, 1939.

REYNOLD Gonzague de: *L'Europe tragique*, Paris, Spes, 1934.

ROUD Gustave: *Ecrits I, II, III*, édition établie par Philippe Jaccottet, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1978.

ROUD Gustave: *Journal*, préface de Philippe Jaccottet, Vevey, Bertil Galland, 1982.

ROUD Gustave: *Les Poèmes en vers et en versets*, édition établie par Philippe Jaccottet en collaboration avec Doris Jakubec, *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, Lausanne et Carrouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1980.

ROUGEMONT Denis de: *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939; édition définitive: Paris, 10/18, 1972.

ROUGEMONT Denis de: *Journal d'Allemagne*, Paris, Gallimard, 1938.

ROUGEMONT Denis de: *Les Méfaits de l'instruction publique*, Lausanne, Les Petites Lettres de Lausanne, 1929; repris dans *Trois pamphlets pédagogiques*, Lausanne, L'Age d'Homme, «Poche Suisse», 1984.

ROUGEMONT Denis de: *Le Paysan du Danube*, Lausanne, Payot, «Cahiers romands», 1932; repris dans *Le Paysan du Danube et autres textes*, Lausanne, L'Age d'Homme, «Poche Suisse», 1982.

2. Correspondance

BÉGUIN Albert — RAYMOND Marcel: *Lettres 1920-1957*, choix, présentation et notes de Gilbert Guisan, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1976.

BÉGUIN Albert — ROUD Gustave: *Lettres sur le romantisme allemand*, introduction de Pierre Grotzer, notes et choix de textes de Françoise Fornerod, Lausanne, Etudes de Lettres, 1974.

ROUD Gustave — ROBERT Steven-Paul: *Lettres de jeunesse 1915-1922*, présentées par Doris Jakubec, *Cahiers Gustave Roud*, n° 2, Lausanne et Carrouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1981.

Jean Clerc ou l'élection précoce, lettres et documents présentés par Pierre-Paul Clément, Lausanne, L'Age d'Homme, «Le Bruit du Temps», 1983.

Ramuz, ses amis et son temps, présentation, choix et notes de Gilbert Guisan, 6 vol., Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967-1970.

3. Revues

Pour une description plus complète des revues romandes, voir:

HAYOZ Chantal: *Bibliographie analytique des revues littéraires de Suisse romande (1900-1981)*, Lausanne, Le Front littéraire, 1984.

Aujourd'hui, décembre 1929 — décembre 1931, Lausanne, éditeur: Henry-Louis Mermod, rédaction: C.F. Ramuz et Gustave Roud. Repris par Slatkine Reprints, Genève, 1984.

Bulletin de la Guilde du Livre, mars 1936 — décembre 1976, Lausanne, responsable: Albert Mermoud.

Les Essais romands, décembre 1932-décembre 1933; Lausanne, responsables: Charles Bory, René Vaucher.

Etudes de Lettres, décembre 1926 — se poursuit; porte le nom de *Bulletin de la Société des Etudes de Lettres* de décembre 1926 à mai 1937; Lausanne, éditeur: Société des Etudes de Lettres, Faculté des Lettres de Lausanne; les responsables changent périodiquement, voir Chantal Hayoz, *op. cit.*, p. 35.

Lettres romandes, novembre 1934 — décembre 1934, Genève, directeur: René-Louis Piachaud.

Les Nouveaux Cahiers, mai/juin 1936-juin/juillet 1933; La Chaux-de-Fonds, responsable: Jean Huguenin.

Présence, janvier 1932 — juin 1936; reprend après la guerre: avril 1946, hiver 1955-56 — printemps 1959; Neuchâtel (1932), Annemasse (1933-34), Genève (1935-59), directeurs: Gilbert Trolliet, Jean Descoullayes.

Revue de Belles-Lettres, fondée en 1836 — se poursuit; Genève, Neuchâtel, Lausanne, Fribourg, éditeur responsable: le président central de la Société de Belles-Lettres; la rédaction change périodiquement, voir Chantal Hayoz, *op. cit.*, p. 136.

Revue de Genève, juillet 1920 — novembre 1924, Genève; fusionne avec la *Bibliothèque Universelle*: décembre 1924 — décembre 1930, Genève, Payot; directeur: Robert de Traz.

Revue romande, novembre 1917 — 1922; *Nouvelle revue romande*, 1922-1937; Leysin (1916-17), Lausanne (1917-25), Genève (1925-37); les responsables de cette revue ont changé plusieurs fois, voir Chantal Hayoz, *op. cit.*, p. 147. La *Revue romande* a été dirigée en 1919 (6 numéros) par l'équipe des *Cahiers Vaudois*.

Romandie, juin/juillet 1938 — 1939-1940, Lausanne, éditeur responsable: Pierre Thévenaz; les directeurs de cette revue ont changé plusieurs fois, voir Chantal Hayoz, *op. cit.*, p. 151.

La Semaine littéraire, décembre 1893 — octobre 1927 et décembre 1942 — mars 1943, Genève, directeurs: Edouard Rod, Louis Debarge (1893-1927), Gilbert Trolliet (1942-1943).

La Nouvelle Semaine artistique et littéraire, février 1928 — février 1929; prend le nom de *Quinzaine artistique et littéraire*, mars 1929 — novembre 1929, Neuchâtel, rédacteur: Charly Guyot.

Suisse romande, octobre 1937 — décembre 1939, Morges, directeur: Daniel Simond.

Sur les revues romandes:

GUÉX André: «Quelques revues et des écrivains romands, 1929-1949», in *Des mains, des mœurs, des hommes*, Vevey, Bertil Galland, 1979, pp. 185 à 229.

GUYOT Charly: «Les revues littéraires en Suisse romande depuis 25 ans», in *Images de la Suisse*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, Marseille, 1943, pp. 336 à 342.

MEYLAN Jean-Pierre: *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes*, 1920-1930, Genève, Droz, 1969.

4. Œuvres d'Alexandre Vinet

Les œuvres de Vinet ont été publiées par la Société d'édition Vinet à Lausanne. Je ne cite ici que celles où apparaît le plus clairement la position de Vinet à l'égard du romantisme.

VINET Alexandre: *Poètes du siècle de Louis XIV*, Lausanne, Payot, 1964.

VINET Alexandre: *Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle*, 2 tomes, Lausanne, Payot, 1960-1961.

VINET Alexandre: *Histoire de la littérature française au XIX^e siècle*: tome 1: *Mme de Staël et Chateaubriand*, Lausanne, Payot, 1911
tome 2: *Lamartine et Victor Hugo*, Lausanne, Payot, 1915
tome 3: *Sainte-Beuve, Michelet, Quinet*, etc., Lausanne, Payot, 1923.

VINET Alexandre: *Littérature et histoire suisses*, Lausanne, Payot, 1932.

Sur Alexandre Vinet:

FRANCILLON Roger: «Alexandre Vinet critique littéraire», in *Lettres romandes*, textes et études, Lausanne, L'Aire, 1981, pp. 207 à 221.

PERROCHON Henri: *Vinet, critique des écrivains romands*, Lausanne, Imprimerie Concorde, 1931.

PERROCHON Henri: «Vinet contre Rousseau», in *Etudes de Lettres*, n° 18, février 1933, pp. 10-14.

RAMBERT Eugène: *Alexandre Vinet. Histoire de sa vie et de ses œuvres*, Lausanne, Payot, 1875.

5. Ouvrages et articles critiques

BOCHET Henri: *Le Romantisme à Genève*, Genève, A. Jullien, 1930.

BOPP Léon: *H.-F. Amiel, essai sur sa pensée et son caractère d'après des documents inédits*, Paris, F. Alcan, 1931.

BOUVIER Jean-Bernard: *Essai sur l'histoire intellectuelle de la Restauration. Du romantisme à Genève*, Neuchâtel-Paris, V. Attinger, 1930.

BOUVIER Jean-Bernard: *L'Apologie des jeunes*, Lausanne, Tarin, 1915.

BRAY René: «Poètes et écrivains vaudois de 1837», in *Etudes de Lettres*, n° 3, avril 1938, pp. 167 à 175.

BUDRY Paul: *Le Romand, ou le penser suisse dans le parler français*, Lausanne, Imprimerie Centrale, 1934.

CHAPONNIÈRE Paul: *Notre Töpffer*, Lausanne, Payot, 1930.

CLERC Charly: *Lettres sur l'esprit romand*, Neuchâtel-Genève, Forum, 1920.

GIRARD Pierre: *Un printemps avec Monsieur Töpffer*, Genève, Pierre Cailler, 1947.

HASLER Hubert: *Les Vaudois et le sentiment de la nature à l'époque préromantique et romantique*, Dijon, Jobard, 1933.

HUMEAU Edmond: *Axonométrie romand*, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, 1932.

KOHLER Pierre: *La Littérature d'aujourd'hui dans la Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1923.

LAVANCHY Louis: *Essais critiques 1925-1935* (L'œuvre des *Cahiers Vaudois* — Giraudoux — Duhamel — Gide — Paul Morand), Lausanne, Ed. des Trois Collines, 1939.

PERROCHON Henri: *Goethe et le Pays de Vaud*, Lausanne, Imprimerie Centrale, 1933.

POURTALÈS Guy de: *De Hamlet à Swann*, Paris, Crès, 1925.

POURTALÈS Guy de: «Réflexions sur le roman en général et un roman en particulier» (1937), in *Écriture* 16, Lausanne, printemps 1981, pp. 13 à 47.

RAMUZ C.F.: «Lettre», in *Esprit*: «Le problème suisse: personne et fédéralisme», n° 61, Paris, 1^{er} octobre 1937, pp. 4-10.

RAYMOND Marcel: *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrèa, 1933; repris par Corti, Paris, 1940.

ROUGEMONT Denis de: *Les Personnes du drame* (Ramuz, Claudel, Gide, Luther, Goethe, Kafka, Kierkegaard), Neuchâtel, La Baconnière, 1945.

SIMOND Daniel: *Antipolitique*, Lausanne, Bibliothèque des Trois Collines, Roth, 1941.

SIMOND Daniel, BEAUSIRE Pierre: *D'un certain esprit français. Notes sur Barrès, Maurras, le Surréalisme*, Lausanne, Les Petites Lettres de Lausanne, 1930.

TRAZ Robert de: *Essais et analyses*, Paris, Crès, 1926.

WECK René de: *Opinions sur Ramuz*, Lausanne, Payot, «Cahiers romands», 1929.

WECK René de: *Amiel ou la noix creuse*, Lausanne, Payot, «Cahiers romands», 1931.

Pour ou contre C.-F. Ramuz, numéro spécial des *Cahiers de la Quinzaine* publié par Henry Poulaille, Paris, Ed. du Siècle, 1926.

La Vie romantique au pays romand par Daniel Baud-Bovy, Paul Bessire, Philippe Bridel, Paul Budry, Charly Clerc, Hélène de Diesbach, Pierre Grellet, Benjamin Grivel, Edmond Jaloux, Maurice de Lavallaz, Pauline Long, Marius Perrin, Henri Perrochon, Gonzague de Reynold, Claude Secretan, Lausanne, Freudweiler-Spiro, 1930.

V. La littérature romande vue par la critique et l'histoire littéraire romandes

1. Histoire littéraire

BERCHTOLD Alfred: *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1964. Réédité en 1966.

BERCHTOLD Alfred: *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Matériaux pour une bibliographie*, Lausanne, Payot, 1963.

GODET Philippe: *Histoire littéraire de la Suisse française*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1890.

KOHLER Pierre: *Mme de Staël et la Suisse. Etude biographique et littéraire*, Lausanne, Payot, 1916.

REYNOLD Gonzague de: *Histoire littéraire de la Suisse au XVIII^e siècle*: tome 1: *Le doyen Bridel et les origines de la littérature romande*, Lausanne, Bridel, 1909

tome 2: *Bodmer et l'Ecole suisse*, Lausanne, Bridel, 1912.

ROSSEL Virgile: *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours*, Neuchâtel, F. Zahn, 1889-91.

2. Etudes historiques particulières, articles et ouvrages critiques

BARILIER Etienne: «Littérature romande», in *Etudes de Lettres*, n° 4, octobre-décembre 1982, pp. 1 à 14.

BRIDEL Yves: «Le Surréalisme en Suisse romande», in *Etudes de Lettres*, n° 2, avril-juin 1973, pp. 27-78.

DENTAN Michel: «Béat de Muralt, helvétisme et préromantisme», in *Etudes de Lettres*, n° 4, octobre-décembre 1969, pp. 217-233.

FRANCILLON Roger: «Ramuz et *La Grande Peur* dans la montagne: mythes helvétiques et malaise dans la civilisation», in *Versants*, n° 6, Lausanne, 1984, pp. 7 à 19.

FRANCILLON Roger: «C. F. Ramuz, l'impossible révolte contre le père», in *C. F. Ramuz 3, d'une histoire à l'Histoire*, Paris, Lettres modernes Minard, 1987, pp. 33-48.

FROIDEVAUX Gérard: «Signe diabolique et diabolie du signe: une lecture du *Règne de l'Esprit malin*», in *C.F. Ramuz 2, autres éclairages*, Paris, Lettres modernes Minard, 1984, pp. 67-85.

GSTEIGER Manfred: «Westschweizer als Entdecker und Vermittler der deutschen Romantik», in *Schweizer Monatshefte*, 55. Jahr, Heft 3, Juni 1975, S. 216-232.

GUISAN Gilbert: «Littérature romande 1900», in *Ecriture 1*, Lausanne, 1964, pp. 94 à 105.

GUISAN Gilbert: «L'Ecrivain romand et le problème de l'expression», in *Etudes françaises*, n° 1, Montréal, février 1967, pp. 35-51.

JACCOTTET Philippe: «A propos de Matthey, une hypothèse», in *Etudes de Lettres*, numéro consacré à P.-L. Matthey, n°s 2-3, avril-septembre 1972, pp. 17-25.

JACCOTTET Philippe: *Gustave Roud*, Fribourg, Editions universitaires, 1982.

JAKUBEC Doris, PERRENOUD Marianne: «Les Soirées de Lausanne», 1923-1933, in *Etudes de Lettres*, n° 4, octobre-décembre 1982, pp. 15 à 74.

MERCANTON Jacques: «Poésie et plaisir», in *Bulletin de la Guilde du livre*, Lausanne, février 1949, pp. 42-45.

VELAN Yves: «De l'«Adieu» à la «Salutation»», in *Rencontre*, n°s 9-10, Lausanne, juin-août, 1951, pp. 3-13.

WALZER Pierre-Olivier: *Visage et vertus du poète jurassien Werner Renfer*, Porrentruy, Ed. du Provincial, 1954.

WYDER Bernard: «La Suisse romande et les années trente», in *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Zürich, Kunsthhaus Zürich, 1981, S. 64-85.

Albert Béguin et Marcel Raymond, Colloque de Cartigny, sous la direction de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Grotzer. Textes réunis et publiés par les soins de Pierre Grotzer, Paris, Corti, 1979.

Images de la Suisse, œuvres et études, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, Marseille, 1943.

Lettres romandes, textes et études, hommage à Gilbert Guisan, Lausanne, L'Aire, 1981.

19-39, la Suisse romande entre les deux guerres, par un collectif de recherches de l'Université et les Musées lausannois, Lausanne, Payot, 1986.

VI. Ouvrages de référence

DERRIDA Jacques: *De la grammatologie*, Paris, Minuit, «Critique», 1967.

DERRIDA Jacques: *L'Ecriture et la différence*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1967.

FREUD Sigmund: *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, «Idées», 1983; ces essais ont été publiés en allemand entre 1906 et 1923.

FREUD Sigmund: *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1982; édition originale: 1939.

FREUD Sigmund: *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, «Bibliothèque de psychanalyse», 1969; ces essais ont été publiés en allemand entre 1907 et 1931.

GIRARD René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

MALMBERG Bertil: *Signes et symboles, les bases du langage humain*, Paris, A. & J. Picard, 1977.

MENDEL Gérard: *La Révolte contre le père. Une introduction à la socio-psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.

REICHLER Claude: *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, «Critique», 1979.

- RICHARD Jean-Pierre: *Microlectures*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979.
 RICCEUR Paul: *De l'interprétation, essai sur Freud*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1965.
 RICCEUR Paul: *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1969.
 ROBERT Marthe: *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
 SCHNEIDER Monique: *La Parole et l'inceste*, Paris, Aubier Montaigne, «La psychanalyse prise au mot», 1980.
 TODOROV Tzvetan: *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, «Poétique», 1984.
 VAN DEN HEUVEL Pierre: *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985.

INDEX

Cet index regroupe les noms de personnes — à l'exception de celui de Gustave Roud, omniprésent — et les titres de revues qui figurent dans le texte, dans les citations et dans les notes (n). Il ne renvoie pas aux titres des œuvres.

A

ABRAHAM P.: 18n
 ADORNO Th.W.: 23
 ALAIN: 261
 ALAIN-FOURNIER: 114
 AMIEL H.-F.: 27, 102, 241-243, 289
 ANET D.: 247
 ANSTETT J.J.: 19
 APPIA E.: 224, 225, 227
 ARAGON L.: 255, 256
 ARNIM A. von: 16, 61
Athenaeum: 20, 91n, 94, 105, 141
 AUDARD J.: 18n
Aujourd'hui: 12, 61, 71, 73, 74n, 91, 93n, 94, 101, 102n, 103, 107n, 114n, 146, 174n, 197, 206n, 208, 210, 211n, 212, 217n, 218n, 223, 224n, 226n, 239, 245, 246n, 247n, 254, 261n

B

BACH J.S.: 225
 BALZAC H. de: 220, 221
 BAILLIER E.: 9, 166, 167, 168n, 169, 174, 178, 179
 BARRÈS M.: 255, 288, 294
 BARTHES R.: 145, 229n
 BATAILLARD A.: 261
 BAUD-BOVY D.: 275, 289
 BAUDELAIRE Ch.: 29n, 193n, 256
 BAYLE P.: 281
 BEAUFILS M.: 18n
 BEAUSIRE P.: 203, 207, 218, 246, 247n, 255, 261
 BEETHOVEN L. van: 225
 BÉGUIN A.: 12, 13, 16-19, 22-24, 28, 31, 51n, 55-57, 61n, 62, 63, 76, 80, 81, 84-87, 90, 94, 96, 99, 109, 145, 204-207, 250-254, 256, 258, 267, 268, 287, 297, 299
 BEISSNER F.: 61
 BENJAMIN W.: 29, 51
 BERCHTOLD A.: 7n, 238-240, 243, 289, 290
 BERLIOZ H.: 269, 270n, 271
 BERMAN A.: 27n, 28, 29, 30n, 31, 47, 54
 BERTHOUD D.: 225, 246
 BETZ M.: 291

BIANQUIS G.: 19n
 BLAKE W.: 261n, 300
 BLANCHOT M.: 20, 21
 BLOCH J.R.: 218n
 BLOY L.: 19
 BOCHET H.: 267, 278, 279, 281
 BODMER J.J.: 276
 BÖHM W.: 61, 81
 BOIE B.: 155, 156
 BOILEAU N.: 218
 BONNEFOY Y.: 305
 BONSTETTEN Ch. V. de: 276, 285
 BOPP L.: 241
 BÖSCHENSTEIN B.: 15, 16n, 18n, 32n, 82n
 BOUCHET A. du: 30, 140
 BOUNOURE G.: 62, 89, 90
 BOUVIER B.: 241
 BOUVIER J.-B.: 292-295, 297
 BOVARD R.: 200
 BOVY A.: 237
 BRAY R.: 282, 283
 BRENTANO C.: 9n, 55, 61, 67, 84, 127, 287
 BRETON A.: 15, 211, 219, 254, 256, 257, 268, 287
 BRIDEL Ph.: 277
 BRIDEL Ph. S.: 276, 283
 BRIDEL Y.: 253
 BUCHET E.: 262
 BÜCHNER G.: 18
 BUDRY P.: 211, 227, 237, 246, 267, 271, 276, 302
 BUENZOD E.: 274n, 292n
Bulletin de la Guilde du Livre: 298n
 BYRON lord: 221

C

Cahiers du Sud: 16, 62n, 90, 145, 156
Cahiers Vaudois: 53, 193, 224, 227, 238-242, 282, 288, 297
 CALAME A.: 227, 276
 CALVIN J.: 221
 CARRÉ J.-M.: 19
 CARROUGES M.: 19
 CARUS K.G.: 18n
 CASSOU J.: 15, 220, 250, 251, 287-289

CELAN P.: 24
 CENDRARS B.: 13, 292
 CÉZANNE P.: 61
 CHAMISSO A. von: 156, 242
 CHAPONNIÈRE P.: 289
 CHARLES-BAUDOIN L.: 292
 CHARPENTIER J. de: 101
 CHARRIÈRE J. de: 7n, 279
 CHATEAUBRIAND F.-R. de: 31n, 194, 229, 230n, 285n
 CHIENEVIÈRE J.: 287, 289, 292
 CHERBULIEZ J.: 279
 CHESSEX J.: 226, 227n, 303
 CHOPIN F.: 270
Chroniques du jour: 226n, 253n
 CINGRIA Ch.-A.: 13, 195, 217n, 225-227, 253
 CINGRIA Ch.-A. et A.: 237, 288
 CLAUDEL P.: 19, 53, 177, 261, 268n
 CLÉMENT P.-P.: 225n, 258n
 CLERC Ch.: 275, 279, 283, 284, 292n, 294, 295
 CLERC J.: 224, 225n, 258n
 COCTEAU J.: 292
 CONSTANT B.: 8, 221, 242, 243, 279, 285
 CREVEL R.: 258
 CRISINEL E.-H.: 224-226, 240, 258, 259, 269

D

DAEISEN J.-P. de: 18n
 DENHOF M.: 18
 DERRIDA J.: 21, 23, 27, 166, 173-179, 181, 183n, 199, 202
 DERYCKE G.: 18
 DESCARTES R.: 249, 262
 DIDIER Ch.: 278
 DRUEY H.: 276
 DURAND H.: 282
 DURAND J.: 235

E

Écriture: 7n, 220n, 236n
 EICHENDORFF J. von: 9n, 55, 127, 154
 ESCHYLE: 224
Esprit: 8n, 210, 298
Études de Lettres: 253n, 260n, 282n

F

FAZY J.: 276
 FERRIÈRE A.: 249-251
Les Feuilles: 288
 FICHTE J.G.: 102, 107
 FOUCAULT M.: 23
 FRANCILLON R.: 186, 208n, 229, 231n, 241, 289
 FREUD S.: 174, 201, 205, 207n, 253, 257, 292
 FRIEDRICH C.D.: 18n
 FROIDEVAUX G.: 155n, 187, 258, 259, 294

G

GALLAND B.: 227
 GALLOIX I.: 278, 280
 GAUTIER Th.: 221

GENETTE G.: 56n
 GESSNER S.: 276
 GIDE A.: 200, 210, 252, 268n
 GILJARD E.: 12, 188-193, 195, 197, 198, 201, 212, 213, 218, 223, 224, 226, 232, 237-240, 243, 246, 261, 269, 301, 303
 GIRARD P.: 289, 290
 GIRARD R.: 54, 55
 GIRAUDOUX J.: 287
 GLEYRE Ch.: 227
 GODET Ph.: 279, 284
 GOETHE J.W. von: 221, 242, 250, 252, 261, 268n
 GONGORA L. de: 61
 GRABBE C.D.: 19n
 GRASSET B.: 182n
 GRELLET P.: 275
 GROTZER P.: 13n
 GUÉRIN M. de: 243, 250
 GUERNE A.: 18, 19, 23
 GUILLEVIC E.: 33, 36-38
 GUISSAN G.: 236
 GUYOT Ch.: 271

H

HALDAS G.: 8, 9, 303
 HALLER A. von: 276
 HÄRTLING P.: 78, 85n
 HASLER H.: 283, 284
 HEGEL G.W.F.: 202, 222, 239
 HEIDEGGER M.: 20, 21, 166, 174, 179n
 HEINE H.: 242
 HEINRICH G.: 106
 HELLINGRATH N. von: 30, 61, 63, 80, 81, 159
 HEUSSER H.-J.: 207
 HEYM G.: 61
 HITLER A.: 28n, 204, 206n, 252
 HOFFMANN E.T.A.: 15, 287, 297
 HÖLDERLIN F.: 9n, 10n, 21, 23, 24, 29-31, 48, 51, 52, 55, 56, 61-87, 95, 109, 112-114, 127-130, 132, 134, 135, 136n, 140, 146, 148, 151, 152, 154, 155, 159, 166, 174, 179n, 258, 268
 HORWITZ K.: 32
 HUGO V.: 140n, 218, 221, 234, 230n
 HUMEAU E.: 208n, 261, 262

J

JACCOTTET Ph.: 24, 32, 52n, 82, 166, 167, 260, 303, 305
 JACKSON J.E.: 166n, 167
 JAKUBEC D.: 198n
 JALOUX E.: 15, 16, 258, 274, 287-289, 291
 JOYCE J.: 217, 298
 JUNG C.G.: 250

K

KAFKA F.: 268n
 KANT E.: 252
 KEATS J.: 261n
 KELLER G.: 242
 KEYSERLING H. von: 204n, 250-252

KIERKEGAARD S.: 268n
 KILLY W.: 32
 KLEIN M.: 50
 KLEIST H. von: 19n, 81
 KLUCKHOHN P.: 92
 KOHLER P.: 13, 193, 194, 279, 285, 295, 297
 KÜHN S. von: 91, 104, 105

L

LACAN J.: 23
 LACQUE-LABARTHE Ph.: 20-23, 56, 174, 202, 222, 239, 300
 LAMARTINE A. de: 221, 230, 232, 282
 LAPLANCHE J.: 80
 LAVANCHY L.: 240
 LÉVY B.-H.: 209, 210, 213
 LEYEN F. von der: 19
 L'HOPITAL S.-A.: 270n
 LIEHBURG M.-E.: 10
 LISZT F.: 270
 LOUBET-DEL BAYLE J.-L.: 209, 210
 LUKÁCS G.: 15
 LULLE R.: 89
 LUTHER M.: 268n

M

MÄHL H.-J.: 92, 93
 MALBLANC A.: 33n
 MALLARMÉ S.: 22n, 48, 51-54, 150, 166, 174
 MALLET-DUPAN J.: 276
 MALMBERG B.: 181
 MANN Th.: 252
 MARAT J.-P.: 85n
 MARITAIN J.: 195
 MARX K.: 8n, 18n
 MATTHEY P.-L.: 53, 134, 193n, 259-261, 295, 297, 303
 MAURRAS Ch.: 255, 261, 262, 288, 294, 297
 MENDEL G.: 252, 273, 274
 MERCANTON J.: 9, 10n, 298-302
 MERCIER F.: 241
 MERMOD H.-L.: 61, 66, 67, 71, 91, 94, 100, 101, 103, 105, 110, 116, 118, 183n, 257, 303
 MEYLAN J.-P.: 287, 288n, 289, 291
 MICHELET J.: 145, 221
 MIÉVILLE H.-L.: 252
 MISTLER J.: 289
 MOISY P.: 18n
 MONNARD Ch.: 236n
 MONNERON F.: 282
 MONNEROT J.: 18n
 MONTALE E.: 61
 MORAX R.: 237
 MÖRIKE E.: 242, 287
 MÜLLER O.: 32
 MÜLLER W.: 49n, 55, 61, 63
 MURALT B. de: 281
 MURET A.: 224
 MUSSET A. de: 221

N

NANCY J.-L.: 20-23, 56, 174
 NERVAL G. de: 114, 250, 258, 299, 300
 NICOLE G.: 208, 218, 254, 296
 NIETZSCHE F.: 81, 114, 115, 200, 210, 211, 246, 247, 252, 261, 262
 NODIER Ch.: 140n
Nouvelle Revue Française: 89
Nouvelle Semaine artistique et littéraire: 270n, 274n
Nouvelles littéraires: 288
 NOVALIS: 9n, 16, 18, 19n, 20-22, 29, 31, 48, 55, 61, 75, 89-107, 109, 114, 127-129, 131, 133, 134n, 138, 141, 142, 143n, 146-148, 151-154, 160, 162, 163, 167, 179, 202, 240, 249, 261, 268

O

OLIVIER J.: 276, 277, 280, 282-284
Ordre Nouveau: 210

P

PAULHAN J.: 305n
 PÉGUY Ch.: 19
 PEIRCE Ch. S.: 182
 PERROCHON H.: 275, 277
 PETIT-SENN J.-A.: 275
 PICASSO P.: 202n, 226
 PICASSO P.: 220, 226
 PICHOS C.: 287n, 289n
 PINDARE: 30, 63
Poétique: 202n, 222n, 239n
 PONTALIS J.-B.: 128n
 POTTERAT J.-Ch.: 304
 POULET G.: 13n, 16n
Pour l'Art: 43
 POURRAT H.: 195
 POURTALÈS G. de: 7n, 220-222, 247, 255, 267, 269-271, 290, 297
Présence: 201, 204n, 208n, 218n, 220n, 239n, 247n, 248, 249, 250n, 251, 252n, 253n, 267n

R

RABELAIS F.: 218
 RAMBERT E.: 231, 235n, 236
 RAMUZ C.F.: 8, 9, 12, 48, 155, 182-184, 186-188, 191-195, 197, 200, 201, 206-208, 210-212, 223, 224, 226, 236, 240-242, 245, 246, 258, 259, 268n, 280, 282, 288, 294, 295, 297, 298, 301-304
 RANÇÉ A.J. de: 229
 RAVEL M.: 225
 RAYMOND M.: 13, 16n, 220, 249, 252, 254, 256, 259, 260, 262
 RÉAU L.: 18
 REGAMEY M.: 227
Rencontre: 301, 302
 RENFER W.: 257
La Revue: 84, 109
Revue de Belles-Lettres: 24, 219n, 225n, 254n, 255n, 256n, 259n, 262n
Revue de Genève: 254, 255, 256n, 267, 279n, 287-289, 291, 292, 297
Revue de Montana-Vermla: 109

- Revue européenne*: 289
Revue romande: 53
 REYMOND F.: 298n
 REYNOLD G. de: 7n, 272-278, 294
 RICHARD A.: 278
 RICHARD J.-P.: 131
 RICHTER J.-P. (dit Jean-Paul): 16, 250, 268, 287, 289, 297
 RICOEUR P.: 29n
 RILKE R.M.: 9n, 31, 55, 61, 109-123, 127, 137, 145, 147, 148, 152, 153, 155, 160, 163, 167, 223, 254
 RIMBAUD A.: 22, 32n, 33, 43, 48, 52, 53, 74, 77, 82n, 114, 168, 174, 299, 300
 RIVIÈRE J.: 15, 248
 ROBERT L.: 225-227
 ROBERT M.: 164, 165, 169
 ROBERT S.-P.: 53n
 ROBESPIÈRE M.M.J. de: 85n
 ROBINET de Cléry A.: 18
 RÖCK K.: 31, 32
 ROLLAND DE RENEVILLE A.: 21n, 299
 ROUGEMONT D. de: 28, 156, 247, 249, 254-256, 267-271, 274n, 292
 ROULET C.: 219
 ROUSSEAU J.-J.: 7n, 8, 155, 176, 177, 183, 189, 199, 221, 237, 243, 246, 274, 277, 284
 ROUSSET J.: 13n
 RUNGE Ph.O.: 18n
- S**
 SAINTE-BEUVE Ch.-A.: 8, 282
 SAND G.: 221
 SARRASIN J.-F.: 281
 SCHELLING F.: 20
 SCHERER E.: 241
 SCHILLER F. von: 84, 221
 SCHLEGEL F.: 18n, 19n, 20-22, 29, 91n, 105, 202, 249, 300
 SCHMIDT A.-M.: 19
 SCHNEIDER M.: 50
 SCHUBERT F.: 49n
 SCHULZ G.: 10n, 103
 SECRÉTAN Ch.: 242
 SEIPPEL P.: 27, 236
La Semaine littéraire: 280n
 SEYLAZ J.-L.: 166n
 SHAKESPEARE W.: 221, 261n, 270, 297
 SHELLEY P.B.: 261n
 SIMOND D.: 197-203, 205, 207, 210, 249, 254, 255, 257, 262, 267
 SINCLAIR I. von: 80
 SOPHOCLE: 20
 SPINOZA B.: 202
 STAËL G. de: 8, 31n, 221, 230n, 242, 279, 284, 285
 STAHL E.: 19
 STAROBINSKI J.: 7, 13
- STELLING-MICHAUD S.: 248
 STENDHAL: 102, 220
Suisse contemporaine: 298n
Suisse romande: 109, 110n, 201, 202, 203n, 219n, 223n, 225n, 246n, 247n, 252n, 254n
 SZKLENAR H.: 32
- T**
 THÉRIVE A.: 291, 292
 THURN et TAXIS princesse de: 109
 TIECK L.: 105, 268, 287
 TODOROV T.: 21, 23, 24, 56, 141n, 167n, 168, 174
 TÖPFFER R.: 8, 275, 276, 279, 289, 290
 TRAKL G.: 9n, 24, 27-48, 55, 61, 62, 75, 76, 82, 101, 109, 114, 127-129, 146, 148, 156-158, 160, 161, 163
 TRAZ R. de: 241, 287, 288
 TROLLET G.: 201, 202, 218, 247-249, 251, 261, 262
- U**
 URBAIN J.: 303
- V**
 VALANÇAY R.: 19
 VALÉRY P.: 261, 262
 VAN TIEGHEM P.: 291
 VAUVENARGUES L. de: 218
 VELAN Y.: 301, 302
 VERMEIL E.: 27
 VIGNY A. de: 221
 VINET A.: 8, 30, 31, 229-239, 241, 242, 255-257, 273, 275-277, 280, 281, 283-285
 VIOLETTE J.: 280
 VIRET P.: 284
 VOGEL A.: 208, 212, 217, 218
La Voile latine: 13, 237, 239, 288, 293-295, 297
 VOITURE V.: 281
 VOLTAIRE: 194
- W**
 WAGNER R.: 225, 271
 WALZER P.O.: 257, 262
 WECK R. de: 13, 194, 195, 241, 242
 WERNER Z.: 19n
 WILD A.: 12, 212, 246, 247n, 252, 296
 WILMANS F.: 71, 81
 WORDSWORTH W.: 261n
- Z**
 ZIMMER E.: 80, 83
 ZIMMERMANN J.-P.: 219
 ZINKERNAGEL F.: 81
 ZWEIG S.: 81

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7
Histoire d'une traduction	9
Questions de méthode	11
INTRODUCTION: Le romantisme allemand ou les aventures d'une réception	
L'impasse de l'après-guerre	16
Le retournement des années 70	20
1980: entre critique et idéologie, le romantisme allemand comme prétexte	22
PREMIÈRE PARTIE: La traduction et ses enjeux poétiques	
Chapitre I: Gustave Roud traducteur de Trakl	27
Description et analyse	31
— L'amplification poétique	39
— Les procédés d'atténuation	40
— Le renforcement des instances subjectives	41
— Les effets poétisants	42
— Une syntaxe immobilisante: l'encadrement	43
— Les formes indéfinies de la représentation spatiale	44
Trakl ou la courbe d'un destin	46
Chapitre II: La traduction rouidienne: motivations et pratique ..	47
Une parole à trouver	49
— La direction primitive	49
— La direction mystique	50
L'invention d'une langue poétique	53
Un affrontement problématique à la langue	54

DEUXIÈME PARTIE: Gustave Roud traducteur:
le choix d'un romantisme

Chapitre I: Le recueil Hölderlin, 1942	61
La traduction roudienne: une lecture du texte hölderlinien	62
Les préférences du traducteur	70
Trois manières de la traduction roudienne de Hölderlin	73
L'«Introduction» au recueil Hölderlin	76
Le choix de lettres	80
La composition du recueil	81
Roud et Béguin: une reconnaissance partielle de Hölderlin	83
La présence du poète et le retrait de l'œuvre	85
Chapitre II: Le recueil Novalis, 1948	89
La traduction des <i>Hymnes à la Nuit</i>	94
La traduction des <i>Disciples à Saïs</i>	97
«Préface» et «Note du traducteur»	100
Le choix du <i>Journal</i>	103
Roud interprète de Novalis: les limites d'une adhésion	105
Chapitre III: Le recueil Rilke, 1945	109
La «Note du traducteur»	111
Le choix et la traduction d'un poème: 'Orpheus. Eurydike. Hermes'	116
La traduction de la prose rilkéenne	118
Les réserves implicites du traducteur	121

TROISIÈME PARTIE: Gustave Roud poète:
les limites d'un romantisme

Chapitre I: L'œuvre et les traductions: l'unité d'un style	127
La syntaxe	128
Le lexique	131
— Une interprétation thématique	137
Une cohérence classique	139
Chapitre II: L'œuvre et les traductions: la disparité des thèmes	145
La «racine» philosophique	146
La «racine» idéologique	148

La «racine» existentielle et morale	153
Deux figures de l'identification	155
— Le double	155
— La mère	159
L'Enfant trouvé, un fils du romantisme	163
Un «romantisme honteux»	165

QUATRIÈME PARTIE: La Suisse Romande des années 30:
formes et détours d'un discours
esthétique

Chapitre I: Gustave Roud: une métaphysique de la voix	173
La présence à soi	174
L'écriture ou la dispersion maudite	176
Le mystère religieux de la présence	178
La position du sujet	179
Chapitre II: Figures de signe	181
Le signe roudien	181
Le signe ramuzien	182
Le signe gilliardien	188
Un imaginaire de la langue	192
Chapitre III: Une démonologie du signe	197
«Moloch» ou l'horreur du signifiant	197
Le procès de la lettre et de ses jeux	201
La rationalité déguisée en monstre	204
Le signe honni	205
— Les raisons d'une angoisse	205
— Deux modèles de refoulement	207
— Un plaisir interdit	208
«Péchés de signe» dans la pensée française: comparaison et divergences	209
La résistance romande à l'idéologie vitaliste: l'exemple d' <i>Aujourd'hui</i>	210
La Suisse romande des années 30: une position originale?	212

CINQUIÈME PARTIE: La Suisse Romande des années 30:
un romantisme au défi

Chapitre I: Dénis de romantisme	217
Les fausses séductions du langage	217
Guy de Pourtalès: l'anarchie romantique	220
Une esthétique de la lourdeur	222
Un rapport troublé au romantisme	224
La culture romande entre une essence et une histoire	227
Chapitre II: Actualité de Vinet en 1930: l'interdit du «plaisir du texte»	229
Vinet et la «dualité critique»	229
Critères esthétiques et moraux: Vinet et la critique romande de 1930	232
Vérité, légalité, moralité du style classique	233
Vinet et les figures du père	235
Une contestation de Vinet	236
La renaissance poétique romande et son immoralité	239
Amiel ignoré et actuel	241
Chapitre III: Désirs de romantisme	245
«Deux constantes de l'esprit humain»	245
Un romantisme en accusation	246
Motifs et figures romantiques	248
— La vie et l'unité	248
— Les «Mères»	249
L'esprit et l'instinct	251
Convergence des exigences classiques et protestantes	253
— Critiques du surréalisme	253
Limites et tentations de la conscience esthétique	257
Réserves et audaces face à l'écriture	258
— L'exemple de Pierre-Louis Matthey	259
Une ambiguïté fructueuse	261

SIXIÈME PARTIE: Autour d'un romantisme romand:
anecdotes et paradoxes

Chapitre I: Un romantisme au passé: nostalgies et adieux	267
Le romantisme de Denis de Rougemont	267

Le romantisme de Guy de Pourtalès	269
<i>La Vie romantique au pays romand</i>	271
— Gonzague de Reynold: le point de vue politique	272
— Un tempérament romantique?	274
— Écrivains romantiques: une «vitrine de <i>minores</i> »	275
— Un romantisme religieux: le Réveil	276
— Un romantisme refoulé	277
<i>Le Romantisme à Genève</i>	278
Un romantisme suranné?	279
Une tradition romande de l'anti-romantisme	284
Chapitre II: Romantisme nouveau ou impossible: le dilemme des années 30	287
<i>La Revue de Genève</i> : un «nouveau romantisme»?	287
— Un romantisme comme emblème culturel	288
— Force de la tradition romande chez les «romantiques» genevois	289
— Présence du discours anti-romantique	291
L'anti-romantisme en Suisse romande: des contradictions aiguës	292
CONCLUSION	297
Un témoin privilégié	298
«Esthétisants» et «progressistes» dans les années 50	301
Gustave Roud en continuité	303
BIBLIOGRAPHIE	307
INDEX	319
TABLE DES MATIÈRES	323