Document généré le 12 oct. 2024 05:51

Études françaises

L'écrivain romand et le problème de l'expression

Gilbert Guisan

Volume 3, numéro 1, février 1967

URI : https://id.erudit.org/iderudit/036253ar
DOI : https://doi.org/10.7202/036253ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Guisan, G. (1967). L'écrivain romand et le problème de l'expression. *Études françaises*, *3*(1), 35–51. https://doi.org/10.7202/036253ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1967

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'ÉCRIVAIN ROMAND
ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION

Le problème de l'expression ne s'est guère posé pour l'écrivain de Suisse romande que du jour où, fort de son indépendance spirituelle à l'égard de la France, il a aspiré à une égale indépendance littéraire, c'est-à-dire au début de ce siècle. Jusque-là en effet, de Vinet à Toeppfer, d'Amiel à Rod, si le sentiment d'une originalité de sensibilité et de pensée n'est pas mis en doute, ne l'est pas davantage la nécessité de s'en tenir, pour la manifester, aux seules ressources de la langue dont les classiques français ont donné le modèle, langue considérée sans discussion comme la « langue maternelle ». Ressources dont l'acquisition et la pleine possession étaient jugées, d'un commun accord également, plus laborieuses toutefois pour l'infortuné qui est né et vit à Genève, à Lausanne ou à Neuchâtel que pour le Français de France : « Le français est pour nous, jusqu'à un certain point, une langue étrangère », déclarait Vinet en préface à sa *Chrestomathie*, qui expliquait les difficultés propres à ses compatriotes par leur éloignement des « lieux où cette langue est intimement sentie et parlée dans toute sa pureté ». Aussi demandait-il qu'elle fût apprise « à fond » et renvoyait-il pour ce faire aux classiques : « C'est dans les classiques qu'il faut aller la cueillir, la respirer, s'en pénétrer ; c'est là qu'on la trouvera vivante. »[1] De là, tout au long du XIXe siècle, chez le romancier comme chez le poète, chez l'essayiste comme chez le critique, un style des plus académiques, dont le principe sera confirmé avec une autorité également impérieuse par les deux historiens qui, aux approches de 1900, dressent le bilan de la littérature de Suisse française, Philippe Godet pour qui « un livre mal écrit n'est jamais

1. A. Vinet, *Chrestomathie française*, Bâle, J. G. Neukirch, 1844, p. VI.

un bon livre ... apprenons à écrire en bon français »[2], et Virgile Rossel qui renchérit : « Soyons d'excellents Suisses, mais fanatiques du meilleur français. »[3] C'est contre ce purisme nécessairement vétilleux, entretenu par d'innombrables ouvrages du genre « Dites ... ne dites pas » dont un Vinet, si orthodoxe fût-il, dénonçait déjà la paralysante censure — « encore un ou deux essais dans le genre, disait-il, et nous ne saurons bientôt plus où poser le pied »[4] —, que va devoir lutter un Ramuz, et avec lui toute une génération d'écrivains désireuse avant tout d'authenticité, d'un juste accord entre la parole et l'expérience qu'elle est chargée de transmettre.

Dès ses débuts, Ramuz s'interroge sur les libertés qu'il devra prendre avec les traditions syntaxique et prosodique, s'il veut rendre avec exactitude la vision des choses qui lui est propre et qui se caractérise alors par la discontinuité statique. Une page de son *Journal*, datée du 8 mai 1901, expose avec une précision toute technique les conséquences stylistiques d'une expression fidèle :

> Les transitions, le plus souvent, sont supprimées et le mal ne serait pas grand ; mais les phrases elles-mêmes se débandent aisément ; elles ne sont guère coordonnées ; au lecteur d'établir les rapports peut-être pas toujours très faciles à saisir. Ensuite, le verbe est très souvent absent. L'impression, l'état seul subsistent, donc l'immuabilité ; le verbe qui marque l'action, n'est en effet plus nécessaire ; il tuerait même la vivacité de l'impression en rendant en quelque sorte les choses agissantes, en les douant d'une vie extérieure, d'une volonté propre, en les prolongeant en quelque mesure, hors de la minute présente, dans le passé et dans le futur. La syntaxe se ressent de l'absence du verbe ; elle flotte, kaléidoscope de mots et de métaphores, réunis par hasard pour un instant. Mais, d'autre part, c'est là ma nature ; il ne faut pas aller contre sa

2. Ph. Godet, *Histoire littéraire de la Suisse française*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1895, p. 619.

3. V. Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse romande*, Neuchâtel, F. Zahn, 1903, p. 712.

4. A. Vinet, « Le dialecte neuchâtelois », *Littérature et histoire suisses*, Lausanne, Payot, 1932, p. 17-18.

nature; ce serait faire du mauvais ouvrage, si c'était seulement possible.[5]

Et le jeune artiste va s'essayer aux verbes neutres et aux rythmes brisés avec les poèmes du *Petit Village* (1903) :

C'est un petit pays qui se cache parmi
ses bois et ses collines;
il est paisible, il va sa vie
sans se presser sous ses noyers;
il a de beaux vergers et de beaux champs de blé,
des champs de trèfle et de luzerne,
roses et jaunes dans les prés,
par grands carrés mal arrangés;
il monte vers les bois, il s'abandonne aux pentes
vers les vallons étroits où coulent des ruisseaux
et, la nuit, leurs musiques d'eau
semblent agrandir encore le silence.[6]

Sans se laisser déconcerter par la critique romande qui lui reproche de « se payer ... la tête du lecteur ... en coupant ses phrases ... et en intitulant ce hachis: *vers* »[7] et qui lui conseillera, après la publication de son premier récit *Aline* (1905), d'estomper la naïveté concertée de son style, — avec patience mais avec prudence, Ramuz va s'acheminer vers cet affranchissement que lui impose la recherche d'un contact immédiat avec les choses et les êtres de son pays et dont il proclame la nécessité dans ce manifeste en faveur d'une rhétorique romande qu'est *Raison d'être* (1914) :

A quoi peuvent bien me servir ces « qualités » données pour telles dans les manuels ..., comme une certaine élégance ..., la légèreté, la rapidité, si telle ligne de colline, devant moi, met tant de lenteur à atteindre son faîte, si telle masse à pans abrupts n'a de beauté que par sa lourdeur, si, à cette élégance vantée, s'oppose l'aspect peiné d'un geste, le plissement d'un front où l'expression ne sourd que peu à peu ? *Que m'importe l'aisance, si j'ai à rendre la maladresse, que m'importe un certain ordre, si je veux donner l'im-*

5. C.-F. Ramuz, *Œuvres complètes*, Lausanne, Mermod, 1940, t. I, p. 272-273.

6. C.-F. Ramuz, *le Petit Village*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 37.

7. Ph. Godet, « Chronique suisse: Vers en prose: *Le petit village* », *Bibliothèque universelle*, Lausanne, Ed. de la Bibliothèque universelle, déc. 1903, p. 662.

pression du désordre, que faire du trop aéré quand je suis en présence du compact et de l'encombré ? [8]

Le parti de l'académisme représenté par un Philippe Godet et la *Bibliothèque universelle* proteste avec véhémence, allant jusqu'à refuser d'une manière générale à l'écrivain romand toute possibilité de contribuer à ce rajeunissement de la langue qui est « l'office de l'art littéraire » français, sous prétexte qu'il ne pourrait distinguer « d'instinct » entre ce qui est « hardiesse légitime » et « corruption ou faute de goût »; bien davantage, allant jusqu'à le subordonner entièrement, corps et âme, au respect des traditions puristes: « *La langue française n'est pas à nous, c'est nous qui sommes à elle et qui sommes obligés de façonner sur ses exigences notre pensée, nos sentiments, notre vision.* »[9]

Mais alors Ramuz n'est plus seul: si son œuvre romanesque, quoique déjà importante, ne connaît encore auprès du public qu'une audience limitée, elle suscite l'admiration et reçoit l'adhésion de nombreux écrivains qui, s'associant par la publication d'une revue commune, *les Cahiers vaudois,* vont soutenir son effort de libération et le prolonger par leurs propres écrits. Dès le second cahier, un Edmond Gilliard répond aux zoïles de *Raison d'être* en termes lapidaires:

> ... je proteste ! Le voilà bien, le « crime » scolaire et universitaire, le crime contre *notre* langue. Le français *accepté comme langue étrangère*; le français subi, le français enseigné comme langue d'ailleurs ! Français de professeur, français de cours de vacances ! ... — Je prétends au français par droit de pays.[10]

Et il reviendra ultérieurement sur cette notion de « droit d'auteur », alléguant que le français a toujours été la « langue du peuple, [le] parler de race » de la Suisse

8. C.-F. Ramuz, *Raison d'être,* dans *Œuvres complètes,* t. VII, p. 50. C'est nous qui soulignons.

9. E. Millioud, « Chronique suisse romande: *L'homme dans le rang* par M. R. de Traz », *Bibliothèque universelle,* Lausanne, Ed. de la Bibliothèque universelle, avril 1914, p. 197-198. C'est nous qui soulignons.

10. Ed. Gilliard, « De l'usage du mot national », *Cahiers Vaudois,* Lausanne, C. Tarin, 1914, nº 2, p. 19; repris dans *Œuvres complètes,* Genève, Ed. des Trois-Collines, 1965, p. 44.

romande — « Le langage de ce pays est partie originellement composante de l'homogène substance de la langue française ». En conséquence de quoi, l'écrivain romand dispose, comme l'écrivain français, de toute liberté de se servir d'un « français créé de chair vive », d'un « français direct »[11] qui soit à la ressemblance de son émotion. Que valent toutefois les manifestes et les déclarations de principe, si ne les accompagnent pas des œuvres de qualité ? Dès 1914, se succèdent, plus convaincants que toute argumentation théorique, des romans d'une écriture nouvelle, caractérisée non tant par un vocabulaire dialectal comme on le croit communément[12], que par des répétitions, des reprises, des coordinations insistantes, des ruptures de temps, des cassures de phrases et de rythmes, tous procédés accentués par la fréquence des alinéas, qui permettent à Ramuz de traduire tantôt la plastique d'un paysage :

> Un vent chaud. On a senti qu'il faisait encore plus chaud qu'avant, malgré la violence du courant d'air.
>
> De nouveau, les feuilles des platanes sur leur côté oriental ont été soulevées, puis tenues droites en l'air dans une espèce d'immobilité ; en même temps, on a vu le lac devenir de deux couleurs.
>
> Le lac, vu en perspective et en profondeur sur la gauche, a été fait de deux bandes cousues ensemble comme celles d'un drapeau, l'une violet sombre, l'autre vert d'absinthe ; avec cette différence pourtant que la plus sombre, qui était la plus éloignée de nous, augmentait rapidement de largeur. Et bientôt tout le lac a été de cette même seule couleur, tandis qu'il se plisse, il se soulève ; il se met à courir vers vous avec tous ces dos ronds qu'on voit se balancer en se serrant l'un contre l'autre comme quand il y a un troupeau de moutons.
>
> Quand il est poussé par derrière. Quand le chien, devenu méchant, se met à mordre. Quand le berger, pressé de rentrer, lève son bâton ...[13]

11. Ed. Gilliard, *Du pouvoir des Vaudois* (1926), dans *Œuvres complètes*, pp. 6-33.

12. Dans son étude sur « Ramuz et le patois » (dans *Etymologica, Walther von Wartburg zum siebzigsten Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 1958, pp. 343-357), Bengt Hasselrot a montré la rareté des expressions et des constructions dialectales dans l'œuvre de Ramuz.

13. C.-F. Ramuz, *l'Amour du monde*, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, p. 70.

tantôt la démarche d'une méditation paysanne et là encore il convient d'insister sur l'originalité de ce discours direct qui ne ressemble que de très loin à la conversation d'un vigneron :

> — C'est que c'est tout plié à nous, par ici.
>
> Bovard de nouveau dans sa vigne ; et, ayant levé les yeux sur la côte :
>
> — C'est de nous, c'est à nous ...
>
> Il dit :
>
> — C'est tout habitué à l'obéissance par ici, depuis le temps que c'est en vignes. Et le bon Dieu lui-même a décidé que ce serait en vignes, ayant orienté le mont comme il convient, se disant : « Je vais faire une belle pente tout exprès, dans l'exposition qu'il faut, avec l'inclinaison qu'il faut, et je vais mettre encore dans le bas la nappe de l'eau pour qu'il y ait ainsi deux soleils sur elle, que le soleil qui vient ailleurs d'en haut seulement vienne ici d'en haut et d'en bas ... » Je dis que c'est le bon Dieu qui a arrangé lui-même tout ça, puis il nous a dit : « A votre tour », alors quoi ? on est désignés. Soldats, caporaux, officiers, sous son Haut Commandement ...
>
> Comme Bovard dit dans sa vigne, se parlant ainsi à lui-même avec des mots qui viennent, et il en est étonné, mais il en vient encore ...[14]

On sait assez que les créateurs d'un style très personnel — Montaigne, la Bruyère, Diderot, Stendhal, Péguy, Proust — ne peuvent faire école ; ils condamnent au pastiche ceux qui se mettraient dans leur dépendance. Il en a été de même avec Ramuz en Suisse romande : c'est à peine si son exemple et sa manière ont suscité des recherches similaires dans la littérature dramatique, en particulier avec Fernand Chavannes qui demandera aux œuvres médiévales — théâtre et poésie — le secret de leur réalisme à la fois artistique et populaire. Les deux écrivains les plus proches de Ramuz par l'inspiration — Gustave Roud, le poète des travaux et des jours en terre romande, et Maurice Zermatten, le romancier du Valais —, n'ont rien de commun avec lui dans leur style. Faut-il, en constatant leur retour à une écriture très classique, en conclure que

14. C.-F. Ramuz, *Passage du poète*, dans *Œuvres complètes*, t. XI, p. 171.

la bataille menée par Ramuz, dont la *Lettre à Bernard Grasset* marque en 1928 la phase ultime, a été vaine, ou du moins n'a profité qu'à lui seul ? Il serait erroné de le penser. L'exemple de Ramuz a été doublement bénéfique : il a d'abord libéré l'écrivain romand du sentiment d'insécurité, de ce complexe du provincial qui se croit condamné à la gaucherie et recourt pour la dissimuler à l'académisme le plus étiolé. On peut en trouver la preuve dans cette déclaration de Gilbert Trolliet à propos des pages de Gilliard sur les problèmes de langue : « Certes, nous sommes loin peut-être d'éprouver, au même degré que l'ont manifesté naguère les écrivains issus des *Cahiers vaudois*, le besoin de légitimer notre droit de naissance à la langue française. *Rien, en ce sens, qui nous taraude.* »[15] Et cette confiance se retrouve chez Zermatten, bien qu'il ait « appris le français à l'école » : « Nous avons appris le français en partant d'une ignorance à peu près absolue du français. Nous l'avons donc appris dans la grammaire et par les textes des auteurs classiques. Il y avait peu de communication entre la langue familiale, un dialecte franco-provençal, et la langue de l'école ... Je prétends que ce fut une chance. » Il est dès lors tout naturel pour l'écrivain valaisan de se soumettre au français « tel qu'il est. Nous n'avons pas le droit de le plier à nos particularismes. » La seule difficulté qu'il lui offre est, en raison de son abstraction, d'« exprimer la terre, la vie paysanne ». Zermatten la surmontera en lui « infusant des images nées de la terre, des métiers, de la réalité concrète », mais en gardant un souci de correction et « en faisant de son mieux pour éviter la lourdeur »[16].

Ramuz n'a pas seulement accordé à l'écrivain romand la grâce d'une certaine sérénité ; il lui montre encore quelle est sa tâche essentielle : faire du neuf avec les mots et avec les phrases de tous les jours, restituer à ceux-là leur force première, approcher par les inflexions de celles-ci une réalité ineffable. Et cela, dès ses premiers livres, comme

15. Ed. Gilliard, *Métier d'une vie*, Paris-Genève, Ed. des Trois-Collines, 1947, p. 48. C'est nous qui soulignons.
16. Tiré d'une lettre personnelle du 31 août 1965.

Emmanuel Buenzod nous en donne le précis témoignage:

> 1913, 1914, c'était le temps où nous naissions, où nous étions nés depuis un an ou deux à la « vie de l'esprit » ... Qu'y avait-il donc dans ces livres, qui les rendait *autres* ? ... Personne n'avait exprimé la réalité, le secret de la réalité, de cette façon-là, avec cette vigilance et cette soumission, avec cette mesure et cette intensité dans le ton simple. *Car il y avait aussi cela*, et qui portait à une adhésion totale le jeune fervent de « littérature » que j'étais alors, *que l'art s'alliait à la vérité dans ces livres*: il était dans le choix du mot, dans la perfection de la touche et dans sa sobre nécessité, dans la composition de l'ensemble et dans la façon de poser l'accent — et pourtant ce travail de l'art ne stylisait ni n'entachait d'abstraction l'authenticité de la substance.[17]

Ainsi mis en confiance et incité à prendre avec la langue toutes les libertés que peuvent réclamer des raisons d'art, pourquoi l'écrivain romand s'en est-il tenu, s'en tient-il encore à un style tout de modération, de mesure, de discipline, qui préfère les demi-teintes à l'éclat des figures, l'économie et la rigueur du vocabulaire à la profusion, et qui considère la phrase non pas comme une pâte qui se sculpte, mais davantage comme une portée musicale ? Les œuvres lyriques, qu'elles soient celles d'un Henry Spiess, d'un Pierre-Louis Matthey, d'un Gustave Roud, d'un Philippe Jaccottet, d'un Jacques Chessex — et nous citons à dessein les représentants de générations différentes —, sont de ce point de vue très caractéristiques. Exprimant par excellence la vision, la sensibilité, la vie intérieure romandes, elles éclaireront notre propos mieux que les œuvres romanesques, celles d'un Robert de Traz par exemple, de Bernard Barbey, de Jacques Chenevière, de Jacques Mercanton, de Pinget ou de Georges Piroué qui, par leurs intentions psychologiques ou sociologiques, ne se distinguent pas des œuvres françaises.

On ne s'étonnera point que des poètes nés entre 1880 et 1900 se soient soumis à une prosodie régulière. Un

17. E. Buenzod, « D'un temps », *Hommage à C.-F. Ramuz. Suisse contemporaine*, Lausanne, la Concorde, nov. 1947, p. 38-39. C'est nous qui soulignons.

Spiess, tant sous l'influence d'Édouard Tavan qui marque de son autorité les poètes genevois au début du siècle et leur propose comme modèles Leconte de Lisle, Verlaine, Samain, que par ses affinités propres, aussi bien morales qu'esthétiques, s'exprime dans le style de *la Bonne Chanson* et de *Sagesse* :

Rumeurs d'automne à travers champs...
Cris de bergers, sonnailles claires...
La nuit vient vite; c'est le temps
où l'eau baisse dans la rivière.

Premier brouillard et premier gel...
Sous leurs fruits les arbres s'inclinent.
L'air chaque soir est plein d'appels,
tandis que fument les racines.

On voit qu'on a mal profité
des heures qu'on laisse en arrière;
on pense aux chemins de l'été;
on pense aux croix du cimetière.[18]

On ne s'étonnera pas davantage qu'un Pierre-Louis Matthey dont l'adolescence s'est passée dans la compagnie de Ronsard, La Fontaine, Chénier, Hugo, Nerval, Signoret, ait gardé une prédilection pour le vers, pour la strophe fortement structurés :

Un oiseau renversé comme une grappe bleue
sous le fardeau d'avril lissait ses douces plumes...
Une fumée au loin montait comme un soupir.
Un arbre sans effort s'élançait vers sa cime.

Comme je contemplais et l'arbre et la fumée
qui montaient calmement sur l'or du crépuscule !
qui calmement montaient de ce jour consumé
dont l'incendie au ciel empourprait les étoiles !

« O rendez-moi semblable à l'arbre, à la fumée,
à l'allègre coteau qui gravit le ciel tendre... »
Mais mon Seigneur riait, cerné par sa lumière.
Les mains jointes encor, je bus des bouches sombres.[19]

Pour un Gustave Roud, « chez qui l'inspiration revêt la plupart du temps le caractère d'une illumination, née d'un soudain échange imprévisible et miséricordieux qui

18. H. Spiess, *Attendre*, Genève, Jullien, 1916, p. 159-160.
19. P.-L. Matthey, *Semaines de Passion*, Genève, Kündig, 1919, p. 65-66.

s'institue entre le monde et son être intérieur », tout le problème se ramène à « construire à l'aide du langage une sorte de piège où la vision ... demeure enclose, arrachée au temporel, toujours prête à renaître sous le regard de chaque lecteur sensible à la poésie »[20]; et c'est d'abord aux classiques, à Corneille, à Racine, à Pascal, qu'il a demandé le secret d'une langue incantatoire, d'un chant « qui transpose en action sur les sens ce qui n'avait d'efficace que sur la raison »[21]. Un chant mesuré, contenu autant que soutenu, qui saisisse le lecteur comme à son insu. Si le poème dépend d'une intuition fondamentale imprévisible, il ne résulte que d'un long effort d'approximation et de contrôle. Roud ne s'en remet jamais aux surprises verbales et, quelle que soit son admiration pour Rimbaud — « devant [lui], dit-il, c'est tout l'être qui s'émeut »[22] —, il ne saurait le suivre dans sa pratique stylistique du dérèglement des sens. À plus forte raison se montrera-t-il sévère à l'égard du surréalisme, « entreprise dans son tréfonds désespérément négative », « abandon à l'immense ennui du hasard »[23].

Ce sont de mêmes réserves que l'on constate sous la plume de la génération qui entre dans la vie littéraire entre 1920 et 1940, et qui s'exprime dans des revues telles que la *Revue de belles-lettres*, *Présence*, *Suisse romande*: les maîtres qui s'y trouvent célébrés sont Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Maurras, Gide, Rivière, Valery Larbaud, Romains. Le nom d'Apollinaire même s'y rencontre rarement, et l'œuvre de Breton — manifestes et poèmes — y est fort malmenée. On lui reproche en 1925 de porter atteinte aux « exigences [de l'art] les plus nécessaires et

20. Tiré d'une lettre personnelle du 23 août 1965.

21. G. Roud, « Textes », *Aujourd'hui*, Lausanne, Mermod, 27 mars 1930, nº 17.

22. G. Roud, « Vues sur Rimbaud », *ibid.*, 1er octobre 1931, nº 96.

23. G. Roud, « A propos du second manifeste du Surréalisme », *ibid.*, 9 janvier 1930, nº 6. Il va de soi que nous retenons ici une tendance majeure. Il est des poètes isolés, Werner Renfer, Jean Hercourt, Vahé Godel, qui se sont montrés plus perméables au surréalisme; mais il est assez significatif aussi qu'ils appartiennent à la périphérie géographique, celui-là jurassien, celui-ci genevois, ce dernier avec des attaches arméniennes.

les moins discutées: les principes d'unité, d'ordre et de composition ... En les abandonnant ainsi à la légère, le Surréalisme littéraire intégral aboutirait à un dévergondage et laisser-aller antilittéraire, surromantique et sous-décadent »[24]; et quelque dix ans plus tard: « Le Surréalisme n'est pas autre chose qu'une tentative tout abstraite: ce n'est qu'une théorie soumise comme telle à toutes les variations ou toutes les réfutations que l'on voudra. »[25]

Comment expliquer cette distance, que n'atténuera pas le livre si suggestif et si prudent tout à la fois de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, qui paraît juste alors ? Sans doute pourrait-on avancer des raisons politiques et évoquer l'influence du maurrassisme qui trouve en René-Louis Piachaud un relais de qualité. Sans doute faut-il tenir compte aussi de l'orientation de l'enseignement d'un Edmond Gilliard qui, tout en affirmant très haut le « pouvoir des Vaudois », « qui est un pouvoir de langue française », admet pour son exercice la nécessité d'un effort particulier et renvoie à l'« étude des auteurs »:

> Nous sommes forcément *classiques*. C'est-à-dire ... qu'il y a un tas de choses communément « françaises » que nous sommes incapables d'apprendre ailleurs qu'en *classe*; que la connaissance de la matière littéraire française nous est donnée, à nous, bien plus spécialement par le livre de classe. Il y a entre un jeune Français quelconque et Racine, si livresque que puisse demeurer l'intelligence, d'autres rapports que ceux qui pourront jamais exister entre un jeune Vaudois et ce même Racine ... Nous, nous sommes privés de tout droit qui ne soit droit de lecture, droit d'entrée en possession par prise de lecture; prise de vue, reconnaissance d'écriture.[26]

Cependant, circonscrites dans l'espace et dans le temps, ces deux influences, politique et littéraire, pas plus que le recours à la simple tradition, ne sauraient nous donner la

24. D. Simond, « Sur le Surréalisme », *Revue de belles-lettres*, Lausanne, 1925, t. 53, pp. 135-143.

25. P. Beausire, compte rendu de *De Baudelaire au Surréalisme* (Paris, Corti, 1933) de M. Raymond, *Revue de belles-lettres*, déc. 1934, t. 62, pp. 6-15.

26. Ed. Gilliard, *Du pouvoir des Vaudois*, dans *Œuvres complètes*, p. 10.

clef de certaines constantes, telles que ces exigences de clarté et de simplicité, d'ordre, de mesure, de discipline, que des écrivains plus jeunes et nés à près de dix ans d'intervalle chacun manifestent aujourd'hui, Philippe Jaccottet (né en 1925), Jacques Chessex (né en 1934), Pierre-Alain Tâche (né en 1940). La méfiance exprimée en 1925 à l'égard de l'image surréaliste: « Breton ... croit un peu trop qu'un tissu écossais de ravissantes images suffit pour faire une œuvre belle »[27], réaffirmée en 1934: « Je ne connais pas en l'homme de propriété plus noble et plus utile qu'un langage éprouvé, vécu, mesuré — qu'une langue réellement modeste »[28], trouve ses prolongements dans les réflexions de Philippe Jaccottet sur la parole poétique qui ne doit « servir qu'à éclairer »[29], dans sa recherche d'un « discours vaste et fluide, aéré, dans lequel prennent place avec discrétion des joyaux de langage »[30], un discours dont les mots seront

... liés aux choses proches
comme la flamme au fagot[31].

« Domestiquer les mots ... sans en altérer la substance »[32], tel serait selon Pierre-Alain Tâche le fondement de l'art poétique. Et c'est bien le propre des poèmes des recueils de Jaccottet intitulés *l'Effraie* et *l'Ignorant*:

Sombre ennemi qui nous combats et nous resserres,
laisse-moi, dans le peu de jours que je détiens,
vouer ma faiblesse et ma force à la lumière:
et que je sois changé en éclair à la fin.

Moins il y a d'avidité et de faconde
en nos propos, mieux on les néglige pour voir
jusque dans leur hésitation briller le monde
entre le matin ivre et la légèreté du soir.

.....

L'effacement soit ma façon de resplendir,
la pauvreté surcharge de fruits notre table,

27. D. Simond, « Sur le Surréalisme », *loc. cit.*, pp. 135-143.
28. P. Beausire, compte rendu de *De Baudelaire au Surréalisme* de M. Raymond, *loc. cit.*, pp. 6-15.
29. Ph. Jaccottet, *Eléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 126.
30. Ph. Jaccottet, *la Semaison*, Lausanne, Payot, 1963, p. 17.
31. Ph. Jaccottet, *Eléments d'un songe*, p. 184.
32. P.-A. Tâche, *la Boîte à fumée. Notes marginales*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1964, nº 47, p. 71.

la mort, prochaine ou vague selon son désir,
soit l'aliment de la lumière inépuisable.[33]

Cette récusation de l'image surréaliste, qui spécule sur le baroque et sur l'imprécision, ce « rêve ... d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre »[34] expliquent l'ascendant de Francis Ponge sur un Jacques Chessex, qui admire en lui le « refus de tout ce qui peut être enflé, démesuré, désordonné, monstrueux ou satanique. Chez Ponge, pas de grands ciels orageux, pas d'océans tumultueux ..., de cataclysmes hugoliens. Mais des choses sereinement stables, des objets bien adaptés au regard, de décents paysages invitant à la marche ou à quelque méditation »[35], et cela uniquement par le recours à des mots simples et justes.

Je regarde la nuit, pays d'eaux miroitantes
Sous le ciel blanc où courent des nuages
Semblables à la tristesse qui pèse parfois
Dans nos cœurs, derrière le voile.

La nuit coule comme une rivière
Mais une rivière presque immobile et qui parle
De haies noires, d'arbres profonds, ensommeillés:
Toute la forêt nocturne est sa parole !

Nous avançons à la limite des terres et des eaux
Indécis dans le rêve clair du vent
Nous sommes l'ombre peut-être et le temps
Entre la vie précaire et la porte éternelle...

Si près des morts. Et pourtant nous allons
A la rencontre du monde. Haut dans le ciel
Plane l'oiseau roi de lumière,
L'arbre mûrit, l'abeille fait son miel.[36]

À la rencontre du monde, à la rencontre de la terre ! Cette démarche paysanne pourrait bien être à l'origine de l'esthétique romande du langage ! Dans son manifeste *Du pouvoir des Vaudois* qui commence par affirmer le profond et séculaire enracinement *local* du français, Edmond Gil-

33. Ph. Jaccottet, *l'Ignorant*, Paris, Gallimard, 1957, p. 50-51.
34. Ph. Jaccottet, *la Promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957, p. 119.
35. J. Chessex, essai inédit.
36. J. Chessex, *Une voix la nuit*, Lausanne, Mermod, 1957, p. 53.

liard décrit avec une force, une fougue magnifiques cette volonté, ce plaisir paysans de se sentir propriétaire, qui appellent la propriété des mots:

> J'appelle les choses d'ici; je les touche, je les prends, je les tiens dans mes mains, je ferme mes doigts sur elles pour les sentir vibrer au creux de mes paumes, pour mieux appliquer sur elles cette peau de la face interne par où passe le courant, la vraie peau communicante ... J'aime les choses d'ici; j'en vis; j'en suis né; et je mourrai dedans. Je suis en elles, elles sont en moi; nous sommes conjoints et complices. Je les rassemble en une immédiate et intense présence.[37]

Mais n'intervient pas seulement, dans cette justesse et dans cette nudité du langage un désir de pleine possession. Elles répondent aussi à un atavisme d'un autre ordre, éthique ou religieux, ou mieux, « protestant » — le mot faisant la synthèse —, qui tient dans le constant souci d'honnêteté. Ne courir aucun risque de mensonge, « plutôt se taire que mentir », « ceci ment et cela ne ment pas, ou ment moins »[38]: ces phrases reviennent comme des leitmotive dans les méditations de Jaccottet, de même que les mots « fidélité », « vérité », « décence », « pureté ». La précision et le dépouillement du style deviennent ainsi affaire de moralité.

Il pourrait s'en suivre une certaine sécheresse, une économie et une austérité à la Benjamin Constant. Mais qui dit possession dit bonheur; aussi, au lieu de s'en tenir comme un Ponge à la description des choses, l'écrivain romand est-il conduit à les honorer, à les célébrer. Nommant les choses, il les « salue », l'œuvre prend forme de prière, ou d'incantation. « Dieu habite dans Son nom »[39]. D'où l'importance de la musique, autre constante de la poétique et de la rhétorique romande, de Spiess, tout pénétré de l'*Art poétique* de Verlaine, à Matthey qui l'exalte dans ce beau quatrain:

> *Musique ! Une ombre chante et passe. Tu demeures.*
> *Qu'une vie arrêtée à tes bords, purement,*

37. Ed. Gilliard, *Du pouvoir des Vaudois, loc. cit.*, p. 23.
38. Ph. Jaccottet, *Eléments d'un songe*, pp. 76, 106.
39. Cité par Ph. Jaccottet, *la Promenade sous les arbres*, p. 125.

s'enivre, et fasse vœu de chanter pour les autres plus passionnément. Plus musicalement.

De Gustave Roud, qui admire le « chant net et pur » de Mallarmé, qu'il préfère à l'abondance lyrique de Claudel, à Jaccottet qui rêve d'un « poème aussi cristallin et *aussi vivant qu'une œuvre musicale* ... Une musique de paroles communes, rehaussée peut-être ici et là d'une appoggiature, d'un trille limpide, un pur et tranquille délice pour le cœur, avec juste ce qu'il faut de mélancolie, à cause de la fragilité de tout ... Il n'est pas de plus beau don à faire, si on en a les moyens, que cette musique-là, séduisante non par ce qu'elle exprime, mais par sa beauté seule. »[40] La Musique ! Elle sera demandée aux musiciens eux-mêmes — Matthey dit sa reconnaissance à Ravel, et Roud, à Bach et à Couperin —, et comment ne pas rappeler ici la présence de Stravinsky auprès de Ramuz, ou Chopin et Liszt dans l'œuvre de Guy de Pourtalès, ou la musique liturgique et Monteverdi dans celle de Jacques Mercanton ! Mais n'est-ce pas elle aussi qui explique la séduction de la poésie allemande, anglaise et italienne sur nos écrivains qui s'en sont faits d'ailleurs le plus souvent, après une longue intimité, d'admirables traducteurs[41] ?

Si la célébration du monde et l'exultation sollicitent des mots qui chantent, c'est à eux aussi qu'il appartient de moduler l'« air de la solitude », de fixer et de transposer les murmures de la vie intérieure, d'en communiquer la mobilité ou les suspens, la quiétude ou les blessures; c'est par la musicalité des mots et de la phrase que se transmettra cette étrange songerie où conscience et abandon font bon ménage, où le repli sur soi n'exclut pas la participation, et qui s'est nommée « rêver à la suisse », — expression rappelée à propos de Rousseau par Marcel Raymond et définie en ces termes par un contemporain des *Rêveries*: « Ce qui pense en moi se trouve quelquefois réduit au pur sens intime de l'existence: cela nous arrive

40. Ph. Jaccottet, *la Semaison*, p. 14. C'est nous qui soulignons.
41. P.-L. Matthey, traducteur de Shakespeare, de Blake et de Shelley; G. Roud, d'Hölderlin et de Novalis; Ph. Jaccottet, de Leopardi et de Musil.

dans cet état qu'on appelle en style familier rêver à la suisse: la façon d'être de l'âme est alors dégagée de toute impression venue du dehors, ou relative au dehors. On ne sent ni chaud ni froid: on a les yeux ouverts, on ne voit point, on n'entend point, on est absorbé par un sentiment d'inertie, qui renferme pourtant celui de l'existence actuelle et numérique. »[42] Cependant ce chant de la vie intérieure ne s'entend pas chez les poètes seulement. Il sourd de la plupart des pages des prosateurs romands et même des critiques: maintes pages de Marcel Raymond pourraient en donner l'exemple.

On voit en conclusion que la sobriété et la musicalité paraissent les dominantes du style de l'écrivain de Suisse romande. S'il n'est plus sous la coupe du purisme, cet écrivain ne prétend pas à une langue particulière, même s'il doit évoquer la vie paysanne. Il aspire à rendre compte avec exactitude de ce qu'il voit et de ce qu'il vit; plus observateur qu'imaginatif, plus méditatif que fantaisiste, il se refuse au pittoresque trop voyant comme à l'éloquence. L'aventure verbale lui est étrangère, et on ne peut tenir pour telle la cocasserie d'un Cingria, qui est d'abord affaire de tempérament et de réflexion, le baroque étant dans l'esprit avant d'être dans les mots, la surprise dans un style de conversation d'auteur à tout faire qui tour à tour monologue, prend à partie, décrit, raconte avec bonhomie ou laisser-aller, développe avec une précision érudite, s'embarrasse dans une phrase qui n'en finit plus ou, pressé, s'exprime à l'emporte-pièce. Rien chez lui de la truculence et de l'ivresse verbale d'un Cendrars, qui n'a d'ailleurs de romand que l'origine et dont la plus grande partie de la vie s'est passée à sauter « comme un écureuil dans la cage des méridiens ». Il convient enfin de mettre à part Ramuz qui, s'il a pris appui sur son pays et lui a emprunté des personnages — parce que « l'art est un phénomène d'incarnation » —, a toujours aspiré à se dégager des particularités, à aller au-delà du réalisme régional, et s'est

42. M. Raymond, *la Quête de soi et la rêverie*, Paris, J. Corti, 1962, pp. 173-175.

construit en conséquence un style propre à retenir et à communiquer dans leur plus large amplitude des rythmes universels. Ce style est résulté d'une patiente et difficile conquête, sur soi, sur l'opinion, sur la langue elle-même. Cette conquête était loin d'être achevée quand en 1914 Ramuz terminait *Raison d'être* en souhaitant qu'« il existe, une fois, ... un livre, un chapitre, une simple phrase qui n'aient pu être écrits qu'ici ... Que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous. » Ce vœu semble aujourd'hui pleinement exaucé : après un demi-siècle d'une vie littéraire sans précédent dans son histoire, la Suisse romande peut offrir au vaste domaine français plus d'un livre qui soit vraiment sien, mais par le regard et la sensibilité plus que par le mode d'expression, redevenu après les ruades ramuziennes, des plus classiques.

GILBERT GUISAN