

DE L'HELVÉTISME À LA SUISSITUDE: LA LITTÉRATURE ROMANDE D'AUJOURD'HUI

*Écrire aujourd'hui, c'est croire qu'il y a encore de l'être
dans le mouvant*

Jean-Pierre Monnier

Sous le titre "Écrivain français!... S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue!", Jérôme Meizoz publie dans le dernier numéro de la revue **Écriture** paru à Lausanne en octobre dernier, une assez pertinente réflexion sur les malaises qui entourent l'expression "littérature romande". Le débat n'est point récent et je dirai même qu'il semble démodé: étant une évidente réalité, seuls les "dinosaures" de la critique (j'emprunte ce terme à Claire Jaquier) soulèvent encore le problème de l'existence d'une littérature qu'ils souhaitent définir, à tout prix, par l'ensemble d'anciens mythes helvétiques. Mais le poids de ces mythologies surfaites, un certain malaise à assumer une identité incontestable (le XX^e siècle littéraire romand s'en ressent énormément: il suffit de penser à Ramuz, à Roud, à Barilier), le goût de la ressemblance et l'attrait d'une tautologique reconnaissance du même, permettent encore à Jérôme Meizoz de soulever, grâce au concept opératoire de "champ" emprunté à Pierre Bourdieu, la problématique d'une "périphérie" littéraire (qui n'en n'est pas une) découlant d'une conceptualisation réductrice. L'analyse sociologique du "champ" littéraire en Suisse Romande engage alors le questionnement de l'arbitraire d'une "francité" impérialiste qui a provoqué, assez souvent, l'auto-dévalorisation du soi-disant "dominé".

Questionner l'arbitraire: c'est aussi dans ce sens qu'évoluent les paroles de Doris Jakubec, Directrice du Centre de Recherches sur les Lettres romandes, lors d'un entretien qu'elle a bien voulu m'accorder en septembre 92 à l'Université de Lausanne. C'est cet entretien que j'aimerais bien reproduire ici: il représente à la fois l'aveu fin et savant de quelqu'un qui porte un regard érudit et lucide sur toute la poésie contemporaine (et pas seulement sur la francophonie) et une importante (bien que primaire) étape de ma réflexion sur la littérature de la Suisse romande.

Revendiquer le droit d'être singulier: pour Madame Jakubec, il ne s'agit point de refouler les manies helvétiques mais de lire *autrement* les racines suisses dont on est tributaire. Arpentant l'impasse de conceptualisations réductrices, la Directrice du Centre opposera toute une littérature identitaire à une autre, altéritaire, jugeant que seule cette opposition permet de repenser la suissitude et de défendre, contre l'emprise de la ressemblance, la conscience littéraire romande: à ce propos, l'évocation de la poétique de Philippe Jaccottet me semble bien éloquent.

“On fête cette année les sept cents ans de la littérature de Suisse Romande. Je veux être polémique: mais... y a-t-il une littérature romande aujourd'hui?”

— Là on rentre directement dans ce qui fait problème. D'abord, la notion de littérature romande est une notion hypothétique, une hypothèse de travail. Qu'est-ce qui a pu naître dans un lieu, plurilingue, et dans un lieu aux marges de la France? Qu'est-ce qui a pu naître, qu'est-ce qu'on est, est-ce qu'on est indépendant ou est-ce qu'on est tributaire de la France? Pour moi, d'abord, la notion de “littérature romande” est une bonne hypothèse de travail et ce n'est pas quelque chose d'immanent à un terroir, à un peuple, à une patrie. On a réalisé après des siècles finalement que, si nous ne nous occupions pas de nos écrivains, personne d'autre n'allait le faire et que la France s'emparait des plus grands, Rousseau et Mme. de Staël pour 18^e siècle, Cendrars pour le 20^e siècle, et Charles-Albert Cingria, on a beaucoup de peine à le faire passer pour quelqu'un qui a vécu ici: il est cosmopolite, il est voyageur, il est de nulle part et de partout. On ne va pas se l'approprier mais en fait c'est à Genève qu'il a été élevé, nous pouvons en parler tout aussi bien que les français. Donc, c'est une bonne hypothèse de travail pour essayer de parler de nos écrivains, de nos auteurs et de les présenter. Ce n'est en rien une espèce de valeur immanente qui illustrerait un terroir, même si la préoccupation identitaire est énorme puisque nous sommes une minorité. Ce qui frappe en Suisse romande c'est que, ce qui a fini par former la Suisse romande, est un ensemble de petits états avec des histoires, des cultures, des constitutions politiques, des statuts fort divers qui se sont groupés pour des raisons strictement administratives et politiques, au milieu du XIX^e siècle.

Et auparavant, avant que ne viennent les ordres nationaux et le principe d'ordre comme un principe herméneutique, on s'est très bien accommodé de multiplicité, de rapports non conventionnels. J'ai l'impression qu'au XVI^e siècle, c'était à la limite beaucoup plus intéressant qu'au XX^e siècle parce qu'il n'y avait pas ces principes d'ordre contraignants qui font que tout se rationalise, se centralise, s'unifie, mais on pouvait vivre dans la diversité, dans la multiplicité. On ne comprend pas grand-chose à la littérature romande si on ne décide pas un jour de se dire que chaque province, chaque endroit a sa spécificité. Au XIX^e siècle, en littérature française, il y avait un parler berrichon, il y avait un parler normand: il faut lire Montaigne et Rabelais pour se rendre compte de l'extrême diversité de la langue, des dialectes, des options, des possibilités.

La Suisse romande est née à cette période-là, en tant que romande, à cause du protestantisme et de la Réforme, mais elle vient de cette diversité, elle a cultivé cette diversité parce qu'elle a échappé au centralisme français

du XVII^e siècle. Donc, quand on proclame comme ça les 700 ans de la littérature de Suisse romande, je ne crois pas qu'on ait tout à fait raison, parce que jusqu'à la Réforme la notion d'état, la notion de langue, la notion de culture, étaient répandues différemment d'aujourd'hui. Je pense que nos origines sont françaises au sens large du mot, c'est-à-dire, pas limitées ni à la langue d'oc ni à la langue d'oïl, mais à des provinces et à des ensembles. Je pense en revanche que la littérature romande commence au XVI^e siècle, à la Réforme. A ce moment-là, les choix ont été des choix conscients de différents états politiques qui ont amené différents petits états à se grouper, non pas autour de la langue mais autour de la religion. Ainsi, en choisissant la Réforme nous avons été beaucoup plus proches de l'Ecosse, de la Bohême, de l'Allemagne, d'un certain "länder" allemand que de la France qui, elle, cherchait à s'unifier avec le principe "cujus regio, ejus religio".

Donc, nous, au moment de la Réforme, nous avons commencé à faire des choix conscients et à nous opposer de manière indépendante. Neuchâtel, Vaud, Genève, ont choisi la Réforme pour des raisons différentes mais il se trouve que chacun a choisi la Réforme et que cette alliance était plus forte que les autres allégeances. Ce qui est intéressant aussi au XVI^e siècle c'est que les choix politiques ont été faits indépendamment de la langue. C'était plutôt la religion, disons, la réaction contre l'emprise de l'église catholique et l'adoption des principes de la Réforme qui a donné naissance à ce pays. Et ça c'est très intéressant pour les réflexions d'aujourd'hui: que la langue ne soit pas toujours le seul facteur de nationalisme ou le seul facteur d'unité. Pour nous, ce qui constitue nos racines, c'est plutôt une parenté d'idées qu'une parenté de langues. C'était les idées qui prévalaient, la Renaissance et l'Humanisme sont nés de ces idées-là. Et ça explique qu'on échappe, plus ou moins bien, avec plus ou moins de bonheur, avec plus ou moins de complexité, à ces allégeances massives qui sont "un pays et une langue" et que, depuis ce temps-là, pour nous, langue, idée, histoire, soient des notions qui peuvent être séparées. Je crois que c'est ça notre spécificité dont, même ici, on ne fait pas assez cas.

On ne comprend rien, par exemple, à l'histoire de la Bohême et de ces pays-là, si on ne connaît pas l'existence du pré-réformateur lauss qui est venu mourir à Constance. Les liens entre la Suisse romande et la Bohême sont très grands: ils ne sont pas du tout liés ni à l'histoire ni à la géographie ni à rien du tout, mais à une parenté de choix décisifs qui a formé une communauté.

Même si en religion, aujourd'hui, ce n'est plus comme au XVI^e siècle, et si on est en égalité entre protestants et catholiques, ce choix majeur de départ qui a soudé les membres de la communauté ensemble au XVI^e siècle, reste valide et sensible dans toutes sortes d'états d'esprit, de discussions. La tolérance qui a montré un Ravel, par exemple, est tout à fait significa-

tive à cet égard. C'est les slovaques qui font des choix massifs, un pays, un peuple, un prince. Nous n'avons, nous n'avions pas ce choix-là. On s'accommodait très bien de deux républiques fédérées et on ne pensait pas que les structures devraient être semblables. Quand le pays de Vaud a été conquis par les bernois, un peu avant la Réforme, jamais les bernois n'ont imposé au pays de Vaud la langue française. On pouvait être sujet de Berne tout en parlant le français. Ceci est assez important car la Suisse n'est liée ni à une langue ni à une unité préexistente: c'est une modalité de vie en communauté qui a prévalu à cette époque-là.

Alors, je pense qu'il vaut mieux parler de littérature romande à partir du XVI^e siècle qu'à partir du XIII^e siècle. C'est peut-être une discussion d'école, mais la littérature romande existe, chez nous, à partir de la Réforme, alors que dans beaucoup de pays francophones elle existe dans un système de décolonisation. Et c'est ce qui nous oppose assez profondément aux autres pays de la francophonie et ce qui nous en distingue. Comme nous sommes tributaires d'un état d'esprit tolérant et de tolérance, nous sommes beaucoup moins "insupportés" que les colonisés, par le centralisme de la France. On en souffre, on n'est pas toujours heureux d'être relégué dans les marges de l'histoire littéraire, mais le principe de la tolérance est un principe profondément ancré chez nous.

C'est un trait venu de ce choix qui privilégie les idées au détriment de la langue: on peut être extrêmement proches les uns des autres sans parler la même langue, sans être de la même religion et sans avoir les mêmes idées politiques. Je crois que ça c'est un principe qui nous vient de la Réforme: le protestantisme (une partie de la confession chrétienne, pas une confession en soi) est très démocratique car il a cherché, en premier lieu, à abolir la hiérarchie. Le pasteur qui est dans une paroisse, qu'elle soit grande ou petite, a exactement les mêmes prérogatives qu'un évêque. Au fond, c'est en fait l'abolition de la hiérarchie dans toutes les voies de service qui s'impose. Le principe est démocratique dans l'âme et la démocratie est, quand même, un savoir de la tolérance.

Remarquez que ça se perd: l'athéisme et le matérialisme sont deux idéologies qui tuent la tolérance. Et c'est peut-être de ça que la Suisse romande et les pays protestants en général souffrent, en cette fin du XX^e siècle. C'est la montée du fanatisme et des intégrismes: il y a un intégrisme protestant, il y a un intégrisme catholique, il y a un intégrisme politique. On est bien loin de ce XVI^e siècle, si dramatique par certains côtés, avec les guerres de religion mais si positif par ses tentatives de comprendre l'autre. Je pense bien que le XVI^e siècle est le siècle dont nous sommes plus proches aujourd'hui et que nous connaissons si mal. Et cette proximité se fait par le biais de l'altérité et par les différentes formes qui peuvent prendre la compréhension et la connaissance de l'altérité.

Je dis ça aussi bien pour la France. Je crois que le XVI^e siècle est proche pour nous de cette fin de millénaire: avant que la notion d'ordre soit une notion normative. C'est quelque chose d'impressionnant cette notion bizarre des nationalismes qui sont en train de mettre à fer l'Europe, notamment à l'Est. La référence au XVI^e siècle nous permettrait de les penser différemment plutôt que la notion du XVIII^e. J'ai l'impression que là il faudrait faire un grand saut: au XVI^e siècle, la diversité pouvait s'exprimer, pouvait cohabiter, pouvait coexister. C'est bien là qu'on devrait remonter.

Mais comment ce rapport à l'autre s'exprime-t-il au niveau littéraire?

— En gros, je dirai que notre littérature se divise en deux grands pans ou deux grands versants, avec des degrés, des nuances. Donc, ce que je vais dire sera un peu massif. Il y a toute une littérature identitaire qui est née avec Ramuz et qui consiste à penser que c'est d'un certain sol, d'une certaine terre, d'une certaine nourriture que vivent les arts et que ce que Bordeaux est à Montaigne, le lac Léman est à Ramuz. Et que c'est ça notre source et qu'il faut connaître cela pour pouvoir atteindre à l'universel. Ce sont tous des hommes qui ont comparé la littérature où l'homme à un grand arbre, les racines dans un sol bien précis, bien délimité, qui donne son goût aux fruits et sa couleur aux feuilles et qui atteint par là à l'universalité dans les branches, dans le vent, dans l'air. Ça c'est vraiment la grande comparaison des littératures et des esthétiques identitaires.

Un autre versant consiste à penser que la relation est plutôt horizontale que verticale: elle prendrait alors la figure de la promenade, promenade dans l'espace, la figure du pas, du rythme du pas, et c'est le mouvement qui est le point commun: l'écriture est mouvement. C'est une littérature que j'appellerai, par opposition à identitaire, une littérature altérite. Dans le mouvement il y a l'aller vers l'autre, la rencontre de l'autre, peut-être un petit bout de chemin avec l'autre, et puis le retour chez soi. C'est dans la mobilité, le pas, le mouvement, qui se définirait cette littérature altérite.

Chez un grand créateur comme Ramuz, ces deux pans s'y trouvent intégralement: on a eu tort à réduire Ramuz à l'écrivain du terroir, à l'écrivain des racines, par un goût, une fatalité qui est propre aux minorités. Les minorités affrontent une fatalité qui est celle de l'exclusivisme. A force d'avoir peur d'être mangé par les sociétés majoritaires, on se défend, on se protège et donc on exclut tous les facteurs de changement, de débat, de trouble. Le personnage qui représente le bouleversement dans les romans est toujours un étranger, quelqu'un qui vient du dehors, un fou, un malade, quelqu'un qui n'est pas normal, normatif, qui ne peut pas être intégré. La figure du marginal avec toutes ces composantes, de l'étrangeté à l'aliénation. On a ça pratiquement dans tous les romans de Ramuz bien qu'ils soient

d'une esthétique souvent réaliste. Donc, ce n'est pas si opposés, identitaire et altéritaire: c'est une dialectique.

Mais parce qu'on est minoritaire et qu'on est affronté à ce grand voisin qu'est la France, on a plutôt tendance à privilégier la composante identitaire de notre littérature parce que c'est celle où l'on se sent à la maison. La composante altéritaire est dérangement dans son principe, dans son but et dans sa mise en forme littéraire. C'est ça qui fait qu'on parle des écritures singulières, qu'on les appelle des démarches originales. C'est la parole singulière. Au XIX^e siècle on les appelait des "cas", il y avait les cas, des gens qui avaient exprimé ou inventé des formes, des manières d'être, de penser qui ne pouvaient pas être récupérées dans cette perspective identitaire. Alors je pense que, si on ne voit pas ces deux versants, on ne voit qu'un aspect de la littérature.

Dans la mesure où nous sommes minoritaires, nous sommes affrontés à la fatalité de la forme, de la normalité. Par contre, il se trouve que notre pays abrite l'expérience de *l'art brut* de manière très importante. L'art brut étant une trouvaille récente de Jean Dubuffet, c'est à Lausanne qu'il a installé son musée et il y a nombre de fous qu'il est venu interroger et dont il a récolté des dessins en Suisse, aidé par un grand peintre, René Auberjonois, un ami de Ramuz, lui aussi passionné par cet art qui naissait en dehors de l'école.

Mais la Suisse est aussi un pays réputé pour ses écoles, pour son éducation, pour son enseignement: les gouvernants suisses ont parcouru l'Europe jusque chez le Tzar, pour enseigner la langue, les bonnes manières... Tout cela fait partie du contexte normatif. En réaction à cela, nous avons eu, je disais, tous ces créateurs proches de l'art brut et qui sont aujourd'hui la sève dont nous pouvons nous nourrir et ça c'est extrêmement important. Et le Musée d'Art Brut a ceci d'intéressant pour nous, que beaucoup de nos artistes sont en communauté ou en communication ou en communion avec des artistes français, eux aussi exclus de cette hiérarchie centrale qui, pour être majoritaire, n'en est pas moins une centralisation qui a de grandes marges.

J'ai fait ce détour car cet art, ici, a une forte présence et beaucoup de nos écrivains de parole singulière sont très proches de cet art brut: ils ont choisi des formes comme le grotesque, comme le burlesque, ils choisissent des formes de primitivisme, de retour à l'élémentaire. Enfin, nos grands écrivains sont des contestataires de la norme. En tout cas au XX^e siècle. Un Ramuz, par exemple, a pratiqué cette idée de terrasser la langue et de la servir à ces propres fins et non pas aux fins assignées par la langue française. Les normes de langue française sont, tout le monde le sait, la clarté, la concision, d'où un principe esthétisant d'élégance. Et Ramuz disait, qu'est-ce que j'ai moi à faire et de la concision et de l'élégance, quand

j'ai à exprimer le pas d'un paysan qui remonte, avec ses gros souliers, la terre des vignes? Et il s'est efforcé de transformer la langue, d'une langue-signe, une langue abstraite, en une langue-geste, qui était à son service. C'est à lui de la plier à ce qu'il voulait: c'est dans ceci qu'il a énormément heurté la France.

Dans les années vingt — il a commencé à être publié en France en 1924 — il a été extrêmement attaqué et critiqué et on a pensé que Ramuz écrivait mal, exprès. Et on a même proposé à un critique parisien de traduire Ramuz en français! A l'époque, en 26, est apparu un livre qui s'appelait **Pour ou contre Ramuz** qui met en parallèle ces deux langues, la langue-signe, la française, et la langue-geste qui serait cette langue qui permet d'être plié à la volonté d'un créateur. Je pense que Ramuz a écrit un des importants textes sur cette langue-geste à Bernard Grasset — il était paradoxalement édité chez Grasset qui était un homme du beau parler, de la belle langue, un homme du XVIII^e siècle — une lettre qui figure dans les **Oeuvres Complètes**. Je crois que l'intérêt de notre littérature est beaucoup moins dans les oeuvres réalistes que dans les oeuvres originales qui mettent en cause le processus de la langue française, qui inventent leur rhétorique.

Malheureusement, par un réflexe de minoritaires, nous attendons beaucoup de Paris, beaucoup de la France. Et nombre de nos écrivains qui ont trouvé à être compris en France, sont des écrivains réalistes, chez lesquels ces petites notes exotiques, un peu de pasteur, un peu de nature, un peu de lenteur, font qu'on reconnaisse tout de suite la Suisse française. On peut prendre, mais c'est un peu caricatural, on peu prendre, par exemple, Jacques Chessex qui a reçu le prix Goncourt, le seul Goncourt suisse, avec des romans de facture réaliste: il faut une bonne dose d'exotisme, au fond, pour qu'ils soient accueillis. En revanche, les écrivains que nous estimons énormément comme Catherine Colomb, par exemple, qui juxtapose une poétique grotesque avec une poétique lyrique (un assemblage tellement paradoxal, il faut dire), ont beaucoup de peine à être lus en France. Et puis Jacques Mercanton qui, travaillant dans des romans qui ne sont jamais situés en Suisse mais où il y a, bien au contraire, des références à Prague, à l'Italie, à l'Allemagne, n'est pas lu en France parce qu'il n'est pas assez exotique. A ce moment-là, autant lire Thomas Mann, autant lire T. S. Eliot, autant lire Joyce. Donc, les écrivains qu'on a le plus de peine à faire lire aux français ce sont les écrivains qui nous intéressent le plus, parce qu'ils sont les plus neufs, les plus inattendus et les plus originaux. Et nous vivons de ce paradoxe.

La critique qui se fait depuis les années soixante s'intéresse précisément à voir les choses dans cette perspective. Davantage dans cette perspective

littéraire et esthétique que dans une perspective locale ou régionale qui consiste à travailler sur les particularités et à en faire des marques distinctives.

— Justement, il faut interpréter cette différence qualitative qui est la marque esthétique de l'altérité: il faut des concepts opérationnels pour essayer de comprendre et d'analyser cette altérité. Ça on le voit plus facilement au niveau du roman. Pour la poésie, je suis obligée de suivre, une fois de plus, des détours, des méandres.

S'il y a des fatalités des pays minoritaires, je pense qu'il y a aussi des "grâces" qui sont ces réflexes de protection de leur identité. Et une des protections de l'identité, c'est le lyrisme. Le poète se situe dans une perspective verticale et il va, non pas se référer à des catégories de type historique ou géographique, mais il va se référer à des préoccupations de type vertical ou transcendant. Il va situer son rapport à la terre, son rapport à la parole, d'une manière presque ontologique et par là même protéger son identité. Ce n'est pas la terre, ce n'est pas l'histoire et ce n'est pas la situation géographique qui vont protéger son identité. Il va travailler sur l'essentiel: la majeure partie de nos poètes sont des poètes qu'on appelle de la présence, où le mot et la chose ne sont pas distincts mais sont plutôt des facteurs d'ascension à l'identité ontologique.

Vous pensez à qui, plus précisément?

— Je pense beaucoup à Gustave Roud mais aussi aux poètes qui n'ont pas eu une oeuvre de cette ampleur et qui sont aussi marqués par ce besoin de se situer, de se définir dans leur réalité existentielle par rapport au transcendant. Je pourrais citer Henry Spiess, Georges Nicole et bien d'autres. Voisard est un cas intéressant dans cette perspective: Voisard s'est trouvé, ce qui est rare, à un point de convergence entre histoire et identité de son pays. C'est-à-dire, il s'est trouvé à un moment où sa quête d'identité personnelle correspondait à la quête d'identité du Jura, qui cherchait à se détacher de Berne. D'où les thèmes de Voisard qui sont devenus des poèmes de la libération, de la résistance, très, très comparables aux chants de la liberté d'un René Char. Voisard, c'est le cas heureux d'un de ces poètes de la présence qui s'est trouvé à un tournant historique. C'est un des rares poètes pour lesquels histoire et trajectoire personnelle ont convergé. Il y a beaucoup de cas en France mais c'est rare en Suisse.

A vrai dire, en Suisse romande, depuis le milieu du XIX^e siècle, notre histoire est faite, elle est donnée, notre cas particulier au coeur de l'Europe s'est trouvé assis, constitué, on a une histoire assez stable à cause de la neutralité, à cause du pluriculturalisme, à cause des principes démocratiques

et fédéraux qui nous régissent. Il y a seulement de petites libertés à l'intérieur de cette organisation, dont cette liberté historique pour le canton du Jura. Alors la poésie de Voisard a pris cet envol parce qu'elle a correspondu aux aspirations de tout un peuple, le peuple jurassien. Mais Voisard s'est trouvé presque pris dans une impasse, une fois le conflit politique réglé: il a eu de grands problèmes pour renouveler son écriture et il a dû passer par les sentiers obliques de l'humour, du conte fantastique. Ces voies lui ont permis de passer de cette poésie identitaire à une esthétique plus poétique, où le poème a sa fin en lui-même.

Toute à l'heure vous avez parlé des poètes de la présence mais, dans la contemporanéité poétique, ces poètes de la présence sont surtout les poètes de l'absence, non?

— Bien sûr. La longue tradition de la présence se trouve interrompue brutalement pour nous, comme pour tous les écrivains européens, par l'irruption de la deuxième guerre mondiale et par l'irruption d'Auschwitz. C'est un peu banal ce que je vais dire mais, enfin, c'est une grande réalité. Auschwitz a été non seulement une coupure d'avec la présence mais aussi une coupure d'avec le langage. Et celle-ci a aussi coupé la poésie de style mallarméen, disons, d'avec ses sources. Et c'est pour ça que la rupture a été capitale au niveau poétique: ce n'est pas seulement les poètes de la présence mais aussi les poètes de l'art poétique qui ont été coupé de leurs sources.

Donc, les personnes qui ont écrit après Auschwitz sont confrontées à cela: des poètes comme Anne Perrier et Philippe Jaccottet qui avaient à l'époque environ 30 ans, ont été pris à partie par cela. Après, vers les années soixante, d'autres problèmes et aussi d'autres possibilités surgissent.

Chez Jaccottet, en particulier, un de ses grands problèmes c'est de savoir quel serait le nouveau mot de la prière et qu'est-ce que la poésie en rapport avec la prière. Je pense que Jaccottet, en donnant un autre sens aux mots, a permis une nouvelle forme agnostique de prière et d'élaboration d'un langage rituel qui retrouve le sacré dans ses sources et pas dans ses formes. Il s'agit non seulement d'inventer les mots d'une prière mais aussi d'inventer les rites, de donner une forme au sacré sans se contenter de travailler sur les ruines: c'est la recherche d'un vrai rapport à l'intériorité par le biais d'un mimétisme de parole. La parole poétique devient le vrai lieu de communion, de communication mais pas de fusion: la poésie de Jaccottet ne va pas dans le sens du mysticisme. En revanche, c'est plutôt la poésie d'Anne Perrier qui va dans ce sens: il n'y a pas de fusion sans mysticisme ou sans croyance dans l'unité de l'Un. Tandis que chez Jaccottet ce sont les formes du multiple qui garantissent l'unité. C'est au moment où c'est l'Un qui absorbe le multiple que le danger est là pour un Jaccottet.

Maintes poétiques modernes semblent vivre de cette dialectique aussi bien paradoxale qu'équilibrante...

— On ne peut pas dire que ces poètes n'ont pas idée de l'unité, ils en ont une, bien sûr, qui est même au coeur de leur démarche, mais c'est comme s'ils s'approchaient du centre sans jamais vouloir le trouver. C'est à la fois labyrinthique et non labyrinthique parce qu'ils refusent aussi le fourvoyement, l'égarément. Un Jaccottet, par exemple, n'aime pas le verbalisme, n'aime pas les jeux de mots: il s'inscrit donc dans la critique derridanéenne au logocentrisme occidental. D'où l'approche des haïkus, de la présence orientale au monde. Mais ce qui est singulier chez Jaccottet, c'est que ce n'est là qu'une des multiples voies d'accès. Jamais il n'en prend qu'une. Une autre voie est celle qu'il a trouvée ensuite chez un Mandelstam, par exemple, une voie de la résistance, qui est aussi un autre des grands thèmes de Philippe Jaccottet. Comme l'herbe qui pousse dans le béton, les mots de la poésie, dans leur simplicité et dans leur dénuement, ont cette fonction de résistance. Cet attrait de la résistance semble rejoindre l'attrait du labyrinthe et, par là, toute une esthétique baroque...

Et puis il y a une troisième étape, justement celle du baroque, et qui est l'étape que Jaccottet se fait à travers Gongora et la musique de Monteverdi qui constamment présente chez lui, depuis toujours (c'est la même chose que la référence aux anges, toujours importante, et aux figures de la métamorphose). On a aussi d'autres figures de la métamorphose, c'est tout ce qui concerne le tissage, par exemple, qui est aussi une image baroque... C'est cette troisième composante qui permet au poète d'évoluer, de toujours tenir à une lumière centrale éclairée par différentes faces et différentes approches. Le baroque est en opposition avec le dénuement de la poésie que j'appellerai de la résistance, symbolisée par l'herbe qui est ce qu'il y a de plus simple, de plus commun, de plus universel et aussi de plus menu, de plus pauvre. Tandis que les images baroques valorisent l'élaboration humaine, l'apport de la culture... Ce sont des approches différentes de l'unité, des façons diverses qui se nourrissent les unes des autres. La poésie baroque est venue à son oeuvre pour donner une charge dynamique au travail sur les mots. Pas une charge de délestement, de dépouillement, mais une charge dynamique. Alors, il a fallu nourrir le mot, lui donner des rapports avec le monde de la culture et c'est le baroque, avec le substrat de la musique et celui de la peinture, qui est venu lui apporter cela.

Mais il a eu besoin, d'après les époques historiques, entendons d'histoire, de vivre avec son temps. Bien que situé en retrait des lieux politiques et des décisions, Jaccottet est un homme qui vit avec son temps, et ses différentes positions par rapport à l'unité sont la marque de l'esprit de recherche de notre temps. Ça c'est pour moi quelque chose qui est très

importante: sa poésie de la présence. n'habite pas une seule esthétique. Elle enduit des esthétiques et les points de départ sont toujours les mêmes. Cette pluralité d'esthétiques, ces esthétiques qui se forgent au fur et à mesure que le créateur se place dans une historicité, personnelle et universelle, engagent chez Jaccottet un sentiment permanent d'insécurité, d'angoisse...

Mais on ne sait pas... On a pensé qu'Auschwitz marquait la fin de quelque chose qui ne reviendrait pas, on a espéré cela. Aujourd'hui on sait que c'est faux: que les Auschwitz se multiplient. Je pense que ce noyau noir est le point d'angoisse premier. Et il se combine avec le danger nucléaire, il se combine avec le pouvoir d'annihiler l'humanité. Chez Jaccottet, je crois que le fait d'être mobile, de donner corps, toujours, à des poétiques différentes — mais ça c'est une pondération — vient de ce noyau central. Et il porte, puisque son oeuvre se déroule depuis, disons, les années cinquante, dans cette deuxième moitié du siècle, les points d'évolution où se figurent, métaphoriquement, les pensées du siècle. Finalement, à l'égal des savants, les poètes ne sont point en marge du monde mais il y figurent, à leur manière.

*Cela nous fait éventuellement penser à un livre comme celui de Glucksman, **La raison baroque — De Baudelaire à Benjamin**, où il est question de l'importance du regard dans l'élaboration d'une archéologie de la modernité. Chez Jaccottet, on retrouve toute une esthétique de regard liée à l'éthique de l'oeil.*

— Mais je crois que les catégories du baroque telles qu'elles sont établies par Christine Bucci — Glucksman sont problématiques en ce qui nous concerne. Elles ne le sont pas en ce qui concerne tout un pan de littérature allemande et autrichienne ni en ce qui concerne la littérature d'Amérique latine, où il y a un immense retour en force du baroque. La vision de Glucksman est assez opérationnelle dans cet immense contexte de résurgence du baroque. L'Europe a davantage foncé dans le matérialisme et elle n'a plus ces espèces de grands pôles alternatifs.

Chez Jaccottet, l'éthique du regard se nourrit de toute une autre chose: elle est plus proche de la musique que des arts-visuels, même s'il aime les lieux baroques, l'Italie, Prague... Mais l'éthique du regard c'est plutôt ce qui lie langage et esthétique. Pour dire en gros, elle serait plus proche de Ricoeur, et pour dire encore en plus gros, elle serait protestante. Vous savez que le baroque a été édifié contre la Réforme, c'est l'art de la Contre-Réforme. Il n'y a rien de plus bouleversant à Prague que de voir la petite Chapelle de Bethléem, cette construction typique du XVI^e siècle, qui est absolument surmontée, entourée d'immenses façades baroques, qui l'écrasent complètement: ça a l'air d'être une cabane de pêcheurs qu'on n'arrive pas à voir depuis la rue, car Prague est une ville moyennâgeuse, aux ruelles

étroites et sans recul. Contrairement à Rome où c'est l'Antiquité qui permet le recul et où le baroque s'est édifié sur les restes de l'Antiquité. A Prague, c'est toute une autre chose.

Donc la Contre-Réforme s'est édifiée contre cette simplicité, contre cette dimension de disproportion entre l'homme et Dieu. Pas la disproportion baroque qui était l'élan dramatique de l'homme pour monter vers Dieu, mais l'acceptation très simple, un peu unitaire, de cette différence de proportions. Dans le protestantisme comme dans le judaïsme, Dieu, au fond, est un Dieu révélé et pas un Dieu naturel et je crois que ce qui nous oppose profondément au catholicisme, c'est la théologie de la nature: pour nous, la révélation de Dieu a passé par la bouche de l'homme, il est le Tout Autre. Ça donne quelque chose de très différent dans ce rapport au monde: c'est pour ça que je crois que Ricoeur est le penseur idéal pour tenter de réfléchir sur les lignes de force de l'esthétique et de l'éthique de l'oeuvre de Jaccottet.

Mais le baroque en musique, c'est une autre chose que le baroque visuel. Si on pense à Monteverdi, c'est une subversion à l'intérieur d'une gamme et d'une tonalité. C'est la proposition de sons nouveaux mais à l'intérieur d'un univers donné. Il s'agit bien de quelque chose de moins massif et de moins dominateur. Ça rejoint l'option jaccotienne du fragmentaire. Le fragmentaire c'est anti-baroque. D'où aussi l'option des carnets, mais des carnets choisis: Jaccottet ne publie pas, comme Julien Green, son journal entier...

Mais il y a des éléments baroques chez Jaccottet et c'est ça qui est intéressant: le côté dramatique comme chez Pascal, par exemple, le côté du pari... L'image de la balance, elle, est classique. Mais le fait que le plateau penche toujours d'un côté, qu'on ait de la peine à les équilibrer, va un peu dans le sens du drame. Pourtant Jaccottet fuit le pathétique: le seul récit où il a donné corps à ce rapport entre maître et serviteur, son récit **L'Obscurité**, est empreint de baroque et je crois que les sources jaccotiennes — pas seulement la musique mais aussi les traductions de Musil, de Rilke, etc. — sont aussi empreignées de baroque. Ce n'est pas pour rien qu'il s'est intéressé aux écrivains des marges, pas aux écrivains allemands-type, mais à des écrivains de langue allemande habitant les marges. Je crois que là il y a une profonde convergence et justement une profonde filiation qui montre qu'il ne faut pas avoir des allégeances massives.

On ne peut pas créer une opposition drastique entre baroque et protestantisme. Surtout pas au XX^e siècle. Mais on revient à ce XVI^e siècle qui vivait, qui comprenait les options de différenciation. Beaucoup mieux que les autres... Enfin, nous sortons de périodes où les options de Contre-Réforme, ou bien de centralisation, ou bien d'hierarchisation, nous ont conduit là où l'on est. Je pense que le marxisme est vraiment la dernière des idéologies, et la leçon nous montre que c'est la mort de l'homme.

Il y a chez Jaccottet, comme dans tout l'univers poétique contemporain, la problématique du lieu, du vrai lieu bonnedefoyen. Chez lui, elle rejoint celle de la mort et celle de la faille, de la destruction. On le décèle dans L'Obscurité où l'on voit plus, qu'ailleurs, la mort à l'oeuvre.

— Je peux ajouter tout simplement qu'une de ses forces — de Jaccottet — c'est d'avoir, par exemple, dans *Chants d'en bas*, tenté de donner à cette voix de la mort la forme poétique. Ce n'est pas pour rien que c'est un recueil dont il est sans cesse inquiet, qu'il a repris une fois, alors que lui ne retouche jamais ses textes qui sont donnés — s'ils sont imparfaits ou peu cohérents, il les laisse — tels qu'ils étaient. Il y a une façon que je trouve très belle, qui est propre à Jaccottet, de donner... et de dire: Voilà! Je ne peux guère mieux... je ne peux pas autrement sans me trahir moi-même.

Donc, ce qui est intéressant avec ce recueil de **Chants d'en bas**, c'est que c'est un des rares recueils où il n'a pas respecté les propres règles qu'il s'est données d'adéquation momentanée à soi-même, même si ensuite il se contredira... Ce recueil, c'est quelque chose de très troublant. Alors qu'il a donné la forme romanesque à la mort dont le travail s'y prête mieux, à cause de l'étendue dans le temps et dans l'espace, il a tenté dans *Chants d'en bas* de lui donner une forme poétique. Je crois que ça va dans le sens qu'on est en train de découvrir chez lui, aujourd'hui, d'une absence de distinction entre prose et poésie. C'est-à-dire que ce n'est pas là que est la différence majeure, sauf que certaines choses prennent à un certain moment telle forme plutôt que telle autre, qu'en fait, il y a une très grande cohérence intérieure au-delà de la forme.

Chants d'en bas expriment bien cette difficulté, pour une voix poétique, d'être polyphonique et de ne pas être réduite soit à une voix d'en haut, soit à une voix d'en bas, mais d'être plutôt le lieu de rencontre *des voix*. Ce n'est pas un hasard s'il a appelé ça *Chants*: il me semble qu'il y a toute une réflexion à faire là-dessus. On a peu de concepts qui éclairent cela: les concepts polyphoniques de voix, de souffle, sont peut-être ceux qui peuvent en rendre compte. Il faut y ajouter **Cahier de verdure** où l'immense allégorie des alouettes pourrait être lue en perspective avec *Chants* et pourrait mieux faire comprendre les notions de *souffle*, de *voix*, de *chants*, qui vont s'élargissant en des cercles concentriques et spiraliqes.

Au vrai lieu, on ne peut y aboutir que par la voix, pas par le signe abstrait et cette problématique on la retrouve, d'une façon majeure, chez Gustave Roud, par exemple, non?

— Chez lui, c'est encore plus impressionnant que chez Jaccottet, dans la mesure où pour Roud, les lieux sont déjà perdus: on est en train de rassembler les fragments épars d'un paradis qui est déjà perdu. Tandis que chez Jaccottet, il y a le lieu où, l'on vit, où l'on est, on parcourt encore des endroits... Chez Gustave Roud, on est déjà dans un monde d'après, même si c'est décrit d'une manière très réaliste, très précise. C'est un monde d'où l'homme a déjà été chassé, où l'homme ne figure que comme un pauvre être, quelqu'un contre qui on lance des chiens. Et les laboureurs, les moissonneurs, qui ont pourtant une réalité physique, leur présence musclée, leur torse nu, leur sommeil, sont des figures mythiques qui n'existent plus dans le réel. Donc, bien avant tout le monde, Gustave Roud s'est situé *après* Auschwitz, un peu comme les romantiques allemands qui avaient, en quelque sorte, eu la prescience — à cause de leur ironie, peut-être — du nihilisme à l'intérieur de l'homme, de sa grande capacité d'auto-destruction.

Chez Jaccottet, il y a cette notion de perte, d'absence: il s'agit bien d'une perte ajournée que l'exercice poétique veut, en quelque sorte, démentir. La poésie devient l'exorcisme d'une perte que l'on sent, malgré tout, irréversible.

— Mais chez lui, on accorde plus de pouvoir aux mots, au chant, à la faculté que l'homme aurait d'arriver à toucher, de manière non destructive, à certains éléments du sacré. D'accueillir l'illimité dans la limite. Il y a chez lui, sans que ce soit vraiment optimiste, la possibilité, pour certains éléments, d'atteindre à la justesse. Cette notion centrale chez Jaccottet et Roud, s'oppose à celle de grec et elle est très difficile à définir, à cerner. Et pourtant, elle est prégnante chez eux et ils savent, d'un savoir intuitif, si c'est juste ou pas juste. Et c'est comme une balance intérieure qui permet de mesurer tout, ce qui est assez capital pour tout ce qu'on est en train de discuter.

Je pense que chez Roud c'est un univers infiniment plus sombre, plus désespéré, même si l'homme est capable de rassembler les fragments et même si Roud a pris comme esthétique une esthétique de la continuité, en quelque sorte pour exorciser cette perte et l'extrême disparité de ses pertes. Il faut bien voir que la poétique de Roud est paradoxale, elle est assez proche de ce qu'a fait Crisinel, qui a voulu décrire l'informe en choisissant l'alexandrin le mieux formé. Donc c'est une esthétique paradoxale qui a voulu le continu à la Poussin ou à Rameau, pour réunir les fragments épars du paradis.

Chez Jaccottet il y a, sous toutes sortes de conditions, la recherche, malgré tout, de l'approche du sacré. Ça se voit de plus en plus dans ses recueils: dans **Pensées sous les nuages** il y a ce beau texte sur l'or...

où il y a comme la possibilité pour l'homme de savoir intuitivement où pourrait se loger le sacré, si l'homme voulait bien regarder au-dedans lui, s'il pouvait écouter davantage un certain nombre de choses qu'il a en lui, qui ne lui viennent pas du monde extérieur mais du monde intérieur, immémorial, qu'il porte en lui.

J'ai l'impression que Roud était beaucoup plus nihiliste, il misait beaucoup plus dans la survivance. Par exemple, dans son **Petit traité de la marche en plaine**, il décrit l'horreur qu'il a des étoiles. Pour lui, les étoiles sont comme un immense filet tendu pour prendre l'homme au piège, ce qui semble décrire assez bien son sens de la vacuité du monde. Jaccottet, quant à lui, il est plus proche de cette image du colporteur qui s'en va, d'une aube à l'autre, à la recherche... Roud n'aurait jamais pris une médiation humanisée. En ce sens, Jaccottet est plus proche d'une poésie de la présence que Roud: il ne peut pas s'en passer de l'homme, de son être au monde éparpillé en des figures de survie.

Pour Jaccottet, qui traque et chasse les métaphores, la métaphore vient toute seule. S'il est si sévère à l'égard des métaphores, c'est moins par rigourisme protestant que parce que l'image est toujours première chez lui, tout évoque toujours quelque chose. En ce sens, il fait partie de ces êtres qui à cause de leur immense culture, de leurs immenses lectures, de leur intense vie intérieure, sentent bien toutes les choses reliées entre elles.

Evidemment, la métaphore c'est ce qui permet de passer d'un domaine à l'autre et comme il est très attaché au quotidien, à l'existential, cet existentiel est le signe du métaphysique et donc c'est quelque chose qui est très présente dans sa poétique. Mais il ne s'agit point d'un culte, c'est plutôt une relation: c'est parce que l'image permet cette mise en relation des univers intérieur et extérieur, qu'elle est pour lui première. Pourtant il s'en méfie, comme on se méfie de la spontanéité et des pièges de cette sorte. Mais elle est première parce qu'elle est relation: et on retrouve cette idée si importante, que tout est toujours en *relation*.

*Et ça Jaccottet le décrit très bien dans **Paysages avec figures absentes**. On y voit que le poète est quelqu'un pour qui les choses quotidiennes sont relationnelles, sont en relation.*

— C'est pour ça, vous comprenez, que son idée d'unité est beaucoup moins philosophique que chez Heidegger, par exemple, elle est beaucoup plus relationnelle, beaucoup plus incarnée. Je pense que c'est pour ça qu'il est méfiant vis-à-vis de la philosophie: avant le système il y a pour lui la relation. C'est d'ailleurs mon avis aussi. Et c'est peut-être pour ça que je me sens très proche de l'oeuvre de Jaccottet. Elle m'a nourri, elle m'accom-

pagne depuis de longues années et je peux ajouter que c'était sur ses écrits que j'ai fait mes toutes premières critiques de poésie moderne. On s'est retrouvé autour de Roud pour travailler ensemble et c'est l'oeuvre de Jaccottet qui m'a permis, à moi aussi, d'avancer, de comprendre... Je pense que je ne comprends bien ni la vie ni le monde sans la médiation de l'art. Je suis quelqu'un que les artistes ont conduit à regarder la réalité. Je ne crois pas que sans l'art j'aurais pu comprendre quoi que ce soit à ma vie et au monde extérieur. Dans ce sens je dois beaucoup aux poètes et à la peinture. La musique est aussi un monde de rêves mais je suis moins à l'aise pour en parler tandis que la poésie et la peinture sont vraiment les nourritures de mon existence. Je ne pense pas que je verrais clair sans les oeuvres d'art. Je crois aussi que l'art c'est une de ces marques des pays marginaux, où la culture ne va pas de soi et où la vie est très morne et très monotone. Si on lit les romans de Ramuz, on voit toujours de petites communautés villageoises où l'on dort pour l'éternité, où l'on est embarqué dans une espèce de vie végétale ou minérale, où la conscience d'être rejoint ce que Rousseau a décrit comme le "rêve à la suisse", c'est-à-dire, se laisser prendre, se laisser absorber par le mouvement, les couleurs, le rythme du monde...

Et c'est pourquoi je n'aime pas la notion de "fusion" pour un Jaccottet et pour la poésie moderne.

C'était au temps de Rousseau qu'on pouvait croire à cela, à l'harmonie de l'homme et de l'univers. Tout le XVIII^e siècle était empreint de ce rêve et a construit des tas de choses grâce à ce grand rêve.

— Justement. Mais il a été aboli au XIX^e siècle. Alors le côté fusionnel est aujourd'hui un côté archaïsant, périmé, dans le sens que l'adopter, aujourd'hui, ce serait vivre à contre-courant, ce serait vivre en dépit de ce que le monde moderne nous exige. Et c'est curieux parce que, politiquement, les écologistes sont partagés en deux types: les uns sont encore rousseauïstes, ils voudraient retrouver le monde d'avant, ce que je pense serait une catastrophe, tandis que les autres, plus scientifiques et peut-être plus pragmatiques, pensent précisément que le monde moderne nous force à regarder la nature avec les yeux d'aujourd'hui.

Ce qui éloigne de la poésie, pas les gens en général, mais certains scientifiques et physiciens, c'est qu'ils ont compris que le monde était un chaos et que cette harmonie qu'on a voulu voir entre le monde, la langue et l'homme, était une pure construction imaginaire. Et de même qu'on détruit notre planète, il faut aussi prendre garde au langage et, par dérivation, à la poésie des nostalgiques et des passésites. Mais ils oublient qu'il y a toute une poésie qui fait de la vie d'aujourd'hui le sens de son travail. Et peut-

-être que tout ce côté fragment, décomposition, qu'on appelle post-moderne, a quelque chose à voir avec cette entreprise-là. Rien ne dit que c'est ça mais rien ne dit que ce n'est pas ça. Et justement, ce qui est frappant quand on s'occupe de poésie, c'est qu'on est au coeur des problèmes essentiels d'aujourd'hui. La poésie corrobore les visions les plus modernes du monde scientifique: elle ne correspond point à un travail de dentelle que certaines personnes auraient le privilège unique de faire. Les Anciens pensaient bien qu'il y avait des lois mathématiques qui gouvernaient la mathématique, les astres et la poésie, les astres et le chant et que c'étaient les mêmes lois de l'univers. Peut-être que ces lois ne sont pas celles que les Anciens ont pensé qu'elles étaient, ou peut-être que l'évolution de la terre a changé ce type d'harmonie possible, et qu'alors il s'agit de retrouver ce qui reste de ces informes.

Vous pensez aux pré-socratiques, sans doute.

— Je pense bien aux pré-socratiques. Si on voulait comprendre profondément les choses, si on voulait vraiment être au ras de choses, c'est bien avec les pré-socratiques, c'est-à-dire avec le pré-logos qu'il faudrait se battre. De même que le XVI^e siècle est le siècle avant les normes, avant le normatif, de même les pré-socratiques sont avant le logos et ça ce sont, à mon avis, les grandes étapes de l'humanité. Aussi bien pour Jaccottet que pour René Char, les pré-socratiques sont très importants au moins autant qu'Heidegger. J'ai l'impression que si René Char a pu comprendre Heidegger, c'était par sa connaissance des pré-socratiques."

Pour revenir à la pertinence d'une remarque de Madame Jakubec ("Je crois que l'intérêt de notre littérature est beaucoup moins dans les oeuvres réalistes que dans les oeuvres originales qui mettent en cause le processus de la langue française, qui inventent leur rhétorique"), il suffit de penser jusqu'à quel point, pour les plus récentes générations littéraires romandes, — notamment pour celle des trois dernières décennies — le langage est porteur de valeurs qui permettent de repenser la romandité des oeuvres écrites. C'est dans ce sens qu'il faut lire l'appel démystificateur du livre publié fin 91 — **Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande** (Genève, Editions Zoé). Ses auteurs, Roger Francillon, Claire Jaquier et Adrien Pasquali, dans trois essais aussi polémiques que clairvoyants, y mettent en question et les effets de filiation qui ont longtemps heurté les écrivains romands de manière à les transformer en de vrais "eunuques", et les mythes et manies qui ont voulu déguiser, sous un arbitraire voile helvétique, une vraie idiosyncrasie créatrice.

C'est cette singularité qui seule peut consentir et entretenir le jeu de la perte et de l'absence: consentement douloureux à une impossible maîtrise du réel, assomption d'un langage-traversée inaccomplie, une vraie "création de la faille", dans les paroles d'Yves Velan, voilà ce qui caractérise aussi bien l'oeuvre d'un Mercaton que celles d'un Jaccottet, d'une Catherine Colomb, d'une Anne Perrier, d'un Crisinel, d'un Roud et tant d'autres. Claire Jaquier en parle, sans préjugés: "Posant le rêve de l'Unité comme une sorte de réflexe premier en Suisse romande, comme un vieil atavisme dont on sait la résistance aussi bien que l'agaçante improbabilité, on pourrait en effet suggérer que les écritures non classiques, non closes, capricantes, divagantes de quelques écrivains romands disent moins la nostalgie d'un plein que le frais désir d'un vide, d'une aération, d'une fuite loin de "l'identité qui est Dieu", dans l'ouverture et le risque d'un sens différent." (*op. cit.*, p. 132). Et tout le discours de Doris Jakubec me semble défendre, dans son option évidence de *relation* et non de *fusion*, cette différence. La nouvelle critique romande ne fait que commencer son questionnement.

Maria do Rosário Pontes
Universidade do Porto