

I. A la recherche des traces: héritage et perspectives des lettres romandes

Daniel Maggetti

La montagne dans les anthologies romandes de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle

Les Alpes sont plus encore.
Elles sont la poésie de notre
pays.
(Eugène Rambert)¹

1. Introduction

Alors qu'en 1849 Amiel écrit qu'il n'existe pas de Suisse romane, et que dans nos contrées le mouvement des lettres est donc «un corps qui cherche une âme»²; une trentaine d'années plus tard, l'épithète «romand» est collée à toute une littérature. Les redites des critiques et le nombre de publications explicitement inscrites dans un courant qui se prétend à la fois nouveau et riche d'une tradition séculaire m'ont poussé à étudier cette matière étiquetée en vrac, pour comprendre ce qui distingue les textes autour desquels un tel consensus se crée. Je m'intéresserai ici à la poésie: dans un contexte conservateur où la théorie des genres joue un grand rôle, le discours poétique est porteur des valeurs idéales, et l'un de ses buts est de justifier les aspirations de la littérature. Par ailleurs, la prose de cette période a de la peine à se débarrasser d'un lourd carcan moralisant; quant à la critique, elle demeure soumise aux exigences dictées par la biographie des écrivains, dans le sillage de Sainte-Beuve. Très uniforme et nullement attentive aux écoles novatrices, la poésie permet une vision d'ensemble, d'autant plus que, dès les années 1870, fleurissent les anthologies.³ En 1889, dans son *Histoire littéraire de la Suisse romande*,⁴ catalogue et programme fondateur, Virgile Rossel recourt volontiers à divers florilèges. Quelques-uns, appelés «nationaux», présentent la muse de chaque canton,⁵ non sans chanter ça et là les commémorations qui renvoient de la «petite patrie» à la grande;

¹ «Discours d'ouverture prononcé à la Fête du Club Alpin Suisse à Lausanne le 25 août 1872», in *Études de littérature alpestre et La marmotte au collier*, Lausanne, Rouge, 1889, p. 128.

² *Le mouvement littéraire dans la Suisse romane*, Genève, Impr. Carey, 1849, p. 64.

³ Tel n'est pas le cas pour la prose, où il faut attendre *Genève littéraire contemporaine*. Pages d'auteurs genevois publiées par l'Institut, Genève, Eggimann et Cie, 1896, puis l'anthologie de Cornut et Tissot, *Les Prosateurs de la Suisse française*, Lausanne, Payot, 1897, pour avoir une vision d'ensemble du même type.

⁴ Neuchâtel, Zahn, 1889-1891.

⁵ *Poésies genevoises*, 3 tomes, Genève, F. Richard, 1871; *Poètes neuchâtelois*, Neuchâtel, Sandoz, Genève, Desrois, 1879; plus tard, *Voix de la patrie*, Lausanne, Mignot, 1887, anthologie vaudoise, dont le titre, moins explicitement local, s'aligne sur les anthologies «générales».

d'autres sont de véritables sommes.⁶ Aux yeux de Rossel, qui ne s'écarte pas de l'opinion courante, tous sont représentatifs; ils cristallisent l'image de cohérence que l'on se fait de la production réunie sous un même label. Je me suis plongé dans ces recueils, à la quête de leur fonds commun et d'éléments qui pourraient caractériser, de manière plus large, une littérature en puissance, et en préciser les visées. Une présence y est constante, celle de la montagne. Son importance quantitative est évidente; une lecture attentive dévoile ensuite ses implications symboliques et idéologiques. Cet univers mis en poèmes peut à mon sens servir de fil conducteur et mener au-delà du fragmentaire, car il est constitutif de la poésie suisse française de la fin du 19^{ème} siècle; ou du moins, il en est l'élément privilégié, puisque toute anthologie sous-entend un choix, et que tant de textes alpestres ont été sélectionnés par les hommes de lettres responsables de *Chants du pays*, *Voix de la patrie* ou *En pays romand*. Pour quel emploi? L'analyse découvre un pan de l'idéologie dominante qui conditionne l'émergence progressive – et les passages à vide – d'un mouvement intellectuel et littéraire.

2. La mise en place d'un décor figé

Je me contenterai ici de rappeler l'intérêt croissant suscité par les Alpes à l'étranger depuis le 18^{ème} siècle; de multiples ouvrages en ont rendu compte. Mise à la mode par les alpinistes anglais, par les gravures représentant la Pisse-Vache ou les pics surplombant Grindelwald,⁷ et par les engouements des romantiques, en Suisse romande la montagne devient assez tardivement un centre d'intérêt pour les auteurs littéraires autochtones; elle attire en priorité les savants et les alpinistes. D'une manière générale (Rambert et, en moindre mesure, Oliver exceptés), les prosateurs (Rod, Warnery, puis Ramuz) ne s'en inspireront pleinement qu'en fin de siècle; en poésie, malgré ce que les publications collectives laissent supposer, les pièces «montagnardes» n'ont pas forcément une place centrale dans les œuvres individuelles d'où elles sont tirées.

La récurrence de certains textes dans plus d'une anthologie atteste leur caractère de modèle.⁸ L'impression de redondance est amplifiée par d'autres poèmes jumeaux qui bâ-

⁶ *En pays romand*, anthologie des poètes de la Suisse romande publiée par les sociétés de Belles-Lettres de Lausanne, Genève et Neuchâtel, Paris, Sandoz, Neuchâtel, Sandoz, Genève, Desrois, 1882; *Chants du pays*, recueil poétique de la Suisse romande, publié par A. Imer-Cuno, première édition Lausanne, 1882; deuxième édition revue et augmentée, Lausanne, 1887; troisième édition, revue par Philippe Godet, Lausanne, Payot, 1904; à signaler également, au début des années 90, la publication annuelle *La Muse romande*.

⁷ Pour une somme iconographique intéressante, voir *La Suisse aux couleurs d'autrefois (1750-1850)*, avec des textes de Peter F. Kopp, Beat Trachslar et Niklaus Flüeler, Lausanne, 24 Heures, 1983.

⁸ Voici quelques exemples: «Excelsior» d'Etienne Gide (*Chants du pays et Poésies genevoises*); «Mal du pays» de Charles Didier (*Chants du pays*), repris sous le titre «Regret» dans *Poésies genevoises* et *En pays romand*; «Une nuit en voyage», du même (*Chants du pays, Poésies genevoises*); «Le Rhin suisse» de Jules Vuy (*Chants du pays, Poésies genevoises, En pays romand*); «Notre avenir» de William de la Rive (*Poésies genevoises, En pays romand*); «L'Helvétie» de Juste Olivier (*Chants du pays I et II, Voix de la patrie*); «Fragment» d'Henri Durand (*Chants du pays I et II, Voix de la patrie*); «Mon âme est ailleurs», du même (*Chants du pays II, Voix de la patrie*); «Lucerne» de H. F. Calame (*Poètes neuchâtelois, En pays romand*); «L'alperose» de Xavier Kohler (*Chants du pays, En pays romand*).

tissent un univers de référence presque immuable, à partir de situations et de procédés identiques. Les éléments attendus sont toujours là, et la description tourne au stéréotype; une image codifiée sert de support aux mythologies et prépare l'exploitation de la réalité naturelle en la figeant. La charge symbolique du décor montagnard est parfois éclairée sans ambages, mais le tableau se dessine surtout de façon diffuse: la montagne est présente plus avec constance qu'avec ostentation. Les reprises (de poèmes, de termes consacrés, de tournures caractéristiques) donnent aux anthologies une unité de ton; on enregistre, à la lecture d'un recueil, des repères qui ressurgissent au recueil suivant, d'où un sentiment de «déjà vu» qui traduit l'homogénéité de ce corpus. Dans une soixantaine de textes⁹ où la montagne a une fonction de décor, on touche à la sclérose du *topos*: la notion de *description* ne s'applique qu'avec précaution; il s'agit plutôt d'une même forme d'évocation destinée à susciter *autre chose*, et fondée sur un nombre restreint d'éléments (25 environ) combinés entre eux, à savoir:

torrent – cascade – glacier, glace – neige – frimas – avalanche – rochers, roc – sommet, pic, cime, sommité, crête, dôme – alpage – chalet – vallon – vallée – hameau, chaumière – orage, foudre, tonnerre, tourmente – chamois – forêt, bois – vent, brise, air – abîme, gorge, précipice – lacs – pâturage, pré – sentier – brouillard – taureau – soleil, lumière (ciel) – sapin.¹⁰

Plusieurs de ces termes renvoient à un même champ sémantique, ce qui diminue encore leur portée. Pauvre, conventionnelle, monotone jusque dans sa palette de couleurs, à la manière de l'imagerie d'époque, c'est à peine une transcription du monde naturel, de ses règnes et de ses contrastes.

Le fonctionnement de ces tableaux est double. D'une part, un mécanisme d'antithèse, par la mise en présence de réalités antinomiques qui se juxtaposent (clair-obscur, hauteur-abîme, soleil-glacier, humain-«naturel», animé-inanimé, netteté-flou, admiration-peur, beauté-horreur). Sur le plan des choix esthétiques, ce procédé découle de la perspective de «l'horreur sublime», c'est-à-dire qu'il recueille l'héritage tardif d'une compréhension sommaire, en vogue pendant le Romantisme, de la théorie du sublime telle qu'elle a été mise au point par Burke et surtout par Kant.¹¹ D'autre part, la combinaison des éléments se fait souvent selon les lois de la synecdoque; si elle amplifie le discours, cette figure ne cesse néanmoins de renvoyer à l'unique réalité montagnarde, dont le pouvoir symbolique est alors d'autant plus évident. Mais l'analyse doit se faire du côté de la connotation, non pas de celui de la mimésis. Lorsqu'ils écrivent «montagne», ces poètes n'entendent pas célébrer un univers en ce qu'il a de particulier et de «naturel»: les

⁹ Ce sont donc là, au nombre de 59, tous les textes de ces recueils où la montagne a une place centrale.

¹⁰ Un «classement de fréquence» permet de se rendre compte de la distribution de ces éléments constitutifs (toujours sur 60 textes environ):

Au-delà de 25 occurrences: cimes, etc.

De 20 à 24: torrent – glacier

De 15 à 19: roche, rocher – neige – chalet

De 10 à 14: vallon – lumière. . . – vent – abîme

De 5 à 9: brouillard – forêt – lacs – avalanche – orage – pâturages – vallée – hameau – sentier – sapin

Jusqu'à 5: cascade – chamois – taureau – alpage – frimas

¹¹ A ce propos, voir le numéro spécial «Le Sublime», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1 (Janvier-Février), Paris, 1986.

sommets leur servent à la fois d'image et de prétexte pour tenir un discours qui peut être, selon les cas, esthétique, moral, religieux ou patriotique. Écoutons les déclarations d'Eugène Rambert, qui est en même temps théoricien et praticien:

Les Alpes ne sont pas, à nos yeux, un simple accident de terrain; elles sont, si j'ose le dire, une sorte d'institution naturelle dont Dieu a doté notre patrie.¹²

L'aspect connotatif de ces poèmes explique la préférence de leurs auteurs pour les vocables les plus usés qui, très neutres en apparence, sont en réalité insérés (voir la phrase de Rambert) dans un réseau implicite de correspondances et de renvois¹³ (à la manière d'un code). Le paysage est imprégné de valeurs intériorisées; le mythe des Alpes ne procède plus que par une démarche allusive, tellement son ancrage est solide, dans l'imaginaire collectif comme dans les références littéraires. Ainsi, on peut noter l'emploi des termes «courants» (sommet, pics, cimes, etc.), et, surtout, le retour obsédant de «monts», «montagne», «Alpe(s)», que l'on compte au moins une fois par texte. Cette surexploitation laisse envisager que les lecteurs n'ont pas de problèmes de décodage; la montagne, comme dans tant de représentations picturales, est à l'arrière-plan de toute manifestation de vie helvétique, et le Bon Suisse comprend ce qu'elle signifie.

Je tâcherai de montrer la mise en place et le fonctionnement du stéréotype par l'analyse d'un texte. Quant à l'étude de la connotation, les qualificatifs utilisés dans les poèmes permettent de saisir ce que les banalités débitées entraînent avec elles. Les images figées impliquent des clichés d'expression, équivalents formels des lieux communs thématiques. Les adjectifs qui qualifient les éléments du décor forment avec eux des couples récurrents. Des métaphores sont ainsi amorcées, qui dépassent la simple désignation des «ingrédients montagnards»; le sens dérive dans des domaines étrangers au paysage.¹⁴ Une trentaine de qualificatifs interchangeable, ¹⁵ en partie synonymes, sont attribués à 25 éléments qui se recouvrent sémantiquement et se répondent. Il en résulte des épithètes kitsch: cf. «cimes éternelles», «neiges souveraines», «monts glorieux», «Alpes virginales»,

¹² «Discours d'ouverture prononcé à la fête du Club Alpin Suisse à Lausanne le 25 août 1872», *op. cit.*, p. 125.

¹³ Au niveau des titres des poèmes, par exemple, les ressemblances et les renvois internes sont évidents.

¹⁴ Les adjectifs sont ainsi beaucoup plus révélateurs que les éléments du décor eux-mêmes, qui semblent par moments presque interchangeable.

¹⁵ Une première classe regroupe les qualificatifs qui cristallisent la «puissance sublime», c'est-à-dire le caractère «hors de nature» de la montagne, son élan vers l'éternité, voire le chemin de la transcendance: éternel – grandiose – souverain – glorieux – sublime – géant – puissant – (virginal). L'idée de la «grandeur préservée» est élargie dans une autre classe d'adjectifs exprimant, avec des accents anthropomorphiques, la supériorité de la montagne, son incontestable autorité, royale en quelque sorte: dominateur – superbe – altier – vainqueur – hardi – austère – sévère. Ensuite, de l'autorité (plan métaphorique) à la rudesse (plus proche de la description), le pas est court: et voilà d'autres qualificatifs comme rude – âpre – sauvage. Puis deux groupes d'adjectifs qui se font face et se répondent sur un mode antinomique: se-rein – riant – paisible et perfide – lugubre – affreux – ténébreux – tumultueux. Et pour finir, un groupe de qualificatifs moins directement connotés, mais qui prolongent le stéréotype: silencieux – désert – solitaire – blanc – grand – vaste – profond – haut. Ils résument d'une certaine façon divers aspects rencontrés dans les groupes précédents, et confirment l'interchangeabilité des qualifications entre les différents éléments (moins spécifiques, ils s'adaptent à tout).

«torrent sauvage», «âpres sommets», «montagne austère», «rude sentier», «pentes solitaires», «paisible vallon», «vallée profonde», «alpe sereine», «crevasse perfide».¹⁶ Le cadre est posé.

3. Un exemple de mise en œuvre: «Noble aspect», de Jacques-Louis Moratel¹⁷

Le poème «Noble aspect» de Jacques-Louis Moratel se compose de 4 strophes de 6 alexandrins, aux rimes croisées. Il est caractérisé par une reprise anaphorique du terme «aspect», répété deux fois au début de chaque strophe, et diversement qualifié par un adjectif.

La première strophe met en place les éléments du paysage qui entoure le je poétique («je», v. 2):

Noble aspect! Noble aspect! quand d'une haute cime,
Je vois se dérouler tous ces monts sous mes yeux,
Ces rocs amoncelés que maint torrent anime,
Ces glaciers où reluit un soleil radieux,
Ces sommets inclinés au bord du sombre abîme,
Entourés des brouillards et brillant dans les cieux.

En écho au titre, la première anaphore indique l'interprétation du spectacle naturel qui va se «dérouler» (v. 2): la strophe est placée sous le signe de la noblesse et de la grandeur. Cette évaluation est renforcée par la position (dans le vers et dans la strophe) du couple adjectif-substantif qui sert de titre au poème, puis par sa répétition, par l'exclamation et par la rupture de construction: le passage à une subordonnée qui s'étend à la strophe entière, isolant les deux termes d'ouverture à l'hémistiche du premier vers, met l'accent sur cette phrase nominale. La position du poète (qui sous-entend l'élévation du sommet) est ensuite mise en évidence (*haute* cime – *sous* mes yeux). Depuis l'incomparable belvédère montagnard, on peut «maîtriser» le paysage, et le décomposer en une suite d'éléments (ceux d'une représentation) qui tous peuvent être appréhendés:¹⁸

- ces monts (v. 2)
- ces rocs amoncelés (v. 3) (avec l'assonance monts – amoncelés)
- maint torrent (v. 3)
- ces glaciers (v. 4)
- un soleil radieux (v. 4)
- ces sommets inclinés (v. 5), brillant dans les cieux (v. 6)
- sombre abîme (v. 5)
- les brouillards (v. 6)

¹⁶ Certains qualificatifs sont attribués à plusieurs éléments: cf. sauvage (que l'on rencontre avec torrent, cimes, mont, alpe), solitaire (pentes, rocher, toit), etc..

¹⁷ Cet auteur fort peu connu (1809–1866) est un pasteur, maître au collège d'Orbe, rédacteur de *l'Agriculteur vaudois*, du *Pays* et de la *Gazette de Lausanne*.

¹⁸ On pourrait multiplier les renvois à des textes classiques dans l'histoire des Alpes et sa littérature, où on retrouve des situations semblables (Rousseau, de Saussure, etc.).

Evocation-type de quelques-uns des éléments constants du décor, cette strophe est également exemplaire du point de vue de la forme. L'énumération crée un univers de référence; elle dessine, par simple juxtaposition, un paysage «se suffisant à lui-même». L'accumulation de ce qui le compose imite celle des «rocs amoncelés»; elle n'est désordonnée qu'en apparence, et l'ordre secret en sera révélé.¹⁹ Grâce à la parataxe et aux ellipses (si les éléments du décor sont ici qualifiés et prolongés par une subordonnée, ce n'est pas le cas dans d'autres poèmes), le procédé stylistique de l'énumération attire l'attention du lecteur sur chaque réalité particulière, à laquelle il donne un plus grand poids, en postulant en même temps, selon les lois du nominalisme, une adéquation entre le mot et la chose. La fréquence et les similitudes qui caractérisent, dans les anthologies, chaque occurrence, contribuent au «cloisonnement» du décor, dont la codification se fait aussi, on l'a vu, sur le plan formel.²⁰ Ce passage en revue devient une «règle de présentation» qui produit forcément des tableaux convenus; désormais, une vue de montagne est inconcevable sans, par exemple, un torrent et un glacier!

Les Alpes constituent donc un univers textuel fermé. Comme je l'ai rappelé, la juxtaposition cumulative des éléments est en interaction avec une autre figure, l'antithèse. Dans la première strophe du poème de Moratel, le *haut* (haute cime, v. 1 – amoncelés, v. 3 – sommets, v. 5) et le *bas* (sous mes yeux, v. 2 – abîme, v. 5), la *lumière* (reluit, v. 4 – soleil radieux, v. 4 – brillant, v. 6) et l'*ombre* (sombre abîme, v. 5 – brouillards, v. 6) coexistent. La structure antithétique est appuyée ici par d'autres procédés: la rime des vv. 1–5 réunit «cime» et «abîme», traçant par là l'exergue du paysage alpestre; des allitérations soulignent aussi le contraste, à travers le lien établi entre des termes qui s'opposent (p. e. au v. 5, *sommet* – *sombre* abîme, au v. 6, avec en outre une assonance, et le rappel de *sombre*, *brouillards* et *brillant*). Les antithèses augmentent dès que l'évocation prend de l'ampleur.²¹ La montagne est ainsi dessinée comme le domaine où les contraires conciliés

¹⁹ Nombre de pièces caractéristiques présentent des énumérations comparables à celle-ci, par exemple «Excelsior» d'Etienne Gide, «Le Prisonnier» de Verre, «Une nuit en voyage» de Charles Didier, «Aurore alpestre» de Naville, «Heureux chamois» de Chaponnière, «Ode alpestre» de Tavan, plusieurs poèmes de Juste Olivier, etc..

²⁰ Non seulement du point de vue du choix des termes etc. mais de façon plus générale, jusqu'à la versification, pour ne pas parler des sonorités ou du lexique. Le carcan de la forme admise, la critique et la peur de l'innovation sont un autre aspect essentiel de ces années 1880 dans la littérature romande. La hantise du classicisme est spécialement forte, évidemment, lorsqu'il s'agit de sujets «sacrés» et nationaux, tels la montagne. Ainsi, voici un commentaire révélateur de Philippe Godet à propos de Warnery: «[...] il a osé s'affranchir des règles de la versification classique, et, pensant accroître la puissance expressive de son vers, il a déplacé à son gré la césure, jeté par dessus bord l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, et proclamé le principe de la souveraineté de l'oreille; dans cette forme libre, empruntée aux plus hardis novateurs, il a traduit des inspirations franchement suisses, et son volume *Sur l'Alpe* contient des pages descriptives assez fortes pour faire pardonner, sinon pour légitimer toutes les audaces.», in «La Littérature dans la Suisse française», article contenu dans l'ouvrage collectif dirigé par Paul Seippel, *La Suisse au 19^{ème} siècle*, Lausanne, Payot, Berne, Schmid et Francke, 1900–1901, 3 volumes. La citation est au volume II, pp. 373–374.

²¹ Plusieurs poèmes peuvent servir d'exemple, comme «Amis, déjà l'aurore» et «Gryon» d'Amiel, «Aurore alpestre» de Naville (qui fait aussi rimer «cimes» avec «abîmes», tout comme William de la Rive dans «Notre avenir»), «Ode alpestre» de Tavan, «Le chalet» d'Henri Durand, «Le choix d'un gîte» de Jules F. U. Jurgensen, «Alperose» de Kohler, «Les chalets de Fins-Haut» de Mélanie Melley, etc.. Outre

s'épousent. En tant que scène non seulement suffisante, mais complète (d'où sa fermeture), elle se situe au-delà, au-dessus des mécanismes d'exclusion propres à l'homme. Le caractère englobant du stéréotype nous fait pressentir les modalités de son utilisation. A la fois figé, à toute épreuve, et capable d'intégrer les réalités les plus disparates, le cliché devient une véritable monnaie d'échange. L'Alpe sera tour à tour le lieu mythique fondateur, la source inspiratrice d'une nouvelle littérature riche de promesses, un rappel de l'ordre divin, ou la garantie implicite d'un système politique basé sur une morale que les sommets suggèrent.

Après une première strophe de description strictement limitée à la montagne, le spectateur de «Noble aspect» laisse courir son regard sur le pays qui s'étend à ses pieds. Fidèle à la tradition des «vues embrassées», que le 19^{ème} siècle a usée jusqu'à la corde, Moratel imite ainsi les savants helvétistes et maints héros romantiques. Un inventaire anthologique des morceaux de ce genre... donne le vertige; suisses, français, allemands ou anglais, les voyageurs ne peuvent s'empêcher de se pencher sur l'abîme et de livrer leurs impressions, parfois de s'abandonner à des épanchements subits, à des considérations aussi élevées qu'inattendues.²² Les poètes des anthologies romandes suivent une mode, qui est aussi celle des estampes de leur temps.²³ La vision du paysage est donc plus large dans la deuxième strophe:

Riche aspect! riche aspect! L'œil vite s'y promène
 Sur l'herbe des vallons qui nourrit ces troupeaux,
 Sur l'or de ces épis qui dore au loin la plaine,
 Où l'on voit si nombreux les clochers des hameaux;
 Sur les ceps verdoyants d'un sol chargé de peine,
 Mais riant, mais fécond sous l'abri des coteaux.

L'homme et la nature sont plus proches; Moratel est séduit par la variété, l'abondance, la productivité. La montagne est mise en perspective; voici «au loin la plaine» (v. 3) parsemée de «hameaux» (v. 4) et de «coteaux» (v. 6) en vignoble («ceps verdoyants», v. 5). La dynamique de l'ascension se devine à travers l'allusion au pan colonisé du paysage, qui est comme la base de tout tableau et que domine, au propre comme au figuré, la «haute cime».

La «richesse» sous-entendue par le qualificatif anaphorique se déduit du spectacle contemplé. «L'herbe des vallons», fourrage du bétail (v. 2), est juxtaposée à «l'or» des épis «qui dore [...] la plaine» (v. 3), où perce, à travers la seule (et combien éculée) métaphore de la strophe, l'insistance sur le métal précieux, qu'accentue l'assonance. Clochers «nombreux» (v. 4), sol «fécond» (v. 6) complètent l'image d'opulence d'un pays béni, «riant» (v. 6), protégé («sous l'abri des coteaux», v. 6). Signalons toutefois une différence

les antinomies signalées, on y voit s'opposer abrupte/arrondi, calme/bruit, nudité/abondance, et, enfin, horreur/sublime.

²² *La Suisse vue par les écrivains*, Paris, Mercure de France, 1914, en donne une liste très représentative; la vue embrassée «du sommet du Salève» de Louis Dumur (p. 166) précède celles de Saussure (des Voirons, p. 167, de la Dôle, p. 168), Goethe (Dôle, p. 170), Bridel (Rochers de Naye, p. 181sq.), Amiel (Gryon, p. 187sq., Weissenstein, pp. 226–227), Simond (Righi, p. 253), Hugo (Righi, p. 255), Rambert (Pilate, p. 262), Desor (Jungfrau, p. 284), Daudet (Jungfrau, p. 287), et d'autres encore!

²³ Cf. des exemples dans *La Suisse aux couleurs d'autrefois*, op. cit.

lourde de conséquences. La montagne, libre de toute emprise, est nourricière en soi, assez paradoxalement (l'herbe de ses vallons, qui n'a pas besoin d'être cultivée, nourrit les troupeaux). Le sol de la plaine est «chargé de peine» (v. 5), il demande une intervention humaine douloureuse; malgré les joies de la campagne, malgré ses produits, et en dépit d'un discours moral qui exalte les mérites du travail,²⁴ la plaine ne désigne pas moins son imperfection. Seule la montagne est l'étape originelle du bonheur naturel, rattachée aux mythes arcadiens et édéniques.

Après la présentation du cadre colonisé, la troisième strophe s'ouvrirait-elle à l'humanité?

Doux aspect! doux aspect! quand s'offre la chaumière,
 Où l'homme vit en paix, loin des maux des cités;
 La chute du ruisseau, qu'un blanc rocher domine;
 Les châteaux du vieux temps, les vieux murs dévastés;
 Sur un lac, calme et pur, la barque qui chemine,
 Comme l'air, s'envolant sur des flots argentés!

La description de la vie des hommes est interrompue à son commencement. Le «doux» spectacle de la chaumière évoque une vie si paisible qu'il n'y a rien à en dire: elle est en harmonie avec les merveilles qui l'entourent. La perfection de cet état est confirmée par le rappel, chargé de négativité (et introduisant une dimension explicitement morale, absente jusque-là), du pôle contraire et caché de l'existence humaine, la ville, résumée à ses «maux» (v. 2). Se faisant le porte-parole d'une obsession d'époque, Moratel n'a guère besoin de préciser cette opposition, ni de décrire les horreurs des cités. Plus que jamais, l'allusion suffit, qui renvoie à la monotonie des peintures antonymes dans les récits populaires de Suisse romande.²⁵ La ville, lieu de l'agitation humaine, des affaires, de l'histoire, est «loin» (v. 2) de ce monde agreste, à tout point de vue: extérieure, refoulée, elle constitue l'ailleurs irréductible. Le poète laisse entendre une dissemblance totale, qui se concrétise dans la différence des catégories temporelles et dans l'appréhension de l'espace. Le texte exprime le désir de toucher à une temporalité extrahistorique, il manifeste l'envie de se fondre dans la permanence de la Nature.

La «chute du ruisseau» (v. 3), le mouvement de l'eau qu'on ne peut fixer, peut représenter le continuel devenir de la Nature, le passage du temps que l'homme ne saurait dominer, ni arrêter: la temporalité naturelle contient en elle à la fois le présent et le futur.²⁶ La présence de ces témoins du passé que sont «les châteaux du vieux temps, les vieux murs dévastés» (v. 4) ne doit pas faire croire à une glorification de l'action humaine à travers l'histoire. La répétition du qualificatif «vieux» fige ces reliques dans les ères révolues; Moratel est tributaire des *topoi* de la poésie des ruines, et les «murs dévastés» disent à

²⁴ A ce propos, se rapporter au texte «Le travail» d'Auguste Blondel, in *Au foyer romand*, 1889, pp. 186–191.

²⁵ Sur ce sujet, cf. Daniel Maggetti, «Paix et douceurs des champs, simplicité sacrée! Ville et campagne dans les récits populaires de Suisse romande au tournant du 20^{ème} siècle», in *La Licorne*, Poitiers, 1989, pp. 213–231.

²⁶ Sur ces problèmes de temporalité, très délicats, se rapporter aux théories de Rosario Assunto, exposées p. e. dans *Il parterre e i ghiacciai: tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*, Palermo, Novcento, 1984.

eux seuls le triomphe dernier de la nature, qui envahit et reprend ce que l'homme a cru édifier pour toujours.

La suite de la description abonde dans le même sens. Le lac «calme et pur» (v. 5), où pointe la morale (le choix de l'adjectif «pur» est significatif, et peut se comparer à celui de «haute» dans la première strophe), est l'envers du ciel (cf. la barque «s'envolant» (v. 6) «comme l'air» (v. 5). Il se rattache à une autre série de «lieux communs» (l'expression prend tout son sens!): depuis le Doyen Bridel, et avec la caution de Rousseau, le paysage-type de la Suisse romande doit contenir un lac.²⁷ Il répète ici cette paix immatérielle que rien ne trouble. Dans cette strophe, la luminosité de la scène est accrue: au brillant et aux contrastes de la première strophe, à l'or de la deuxième, s'ajoutent la blancheur du rocher et de la chute, la couleur argentée de l'eau du lac. La barque, comme la chaudière, est davantage un élément naturel du paysage qu'un signe de vie tangible; elle participe au cliché pictural attendu. Enluminée, ou plutôt glacée (si l'on pense au renvoi métaphorique à des matières brillantes, comme les métaux – or et argent –, et aux contrastes, à la lumière crue, à la blancheur), la Nature, de la montagne au lac, éblouit le spectateur et le lecteur.

Mais dans la dernière strophe on change de plan et ce crescendo est brisé:

Cher aspect! cher aspect! quand plane sur nos terres
La sage liberté, vrai garant du bonheur.
Ah! puisse l'union, qui protégea nos pères,
Vivre aussi parmi nous et sauver notre honneur.
Si l'éclat d'un tel nom illustre nos bannières,
Qu'en nos cœurs brille aussi l'amitié, la valeur!

La valorisation idéale, morale et civique du paysage bat son plein. Le climat se charge d'affectivité (cf. le «cher» anaphorique); les concepts se multiplient («liberté», v. 2, «bonheur», v. 2, «union», v. 3, «honneur», v. 4, «amitié», v. 6, «valeur», v. 6), et font de ces vers la leçon du poème.

Du point de vue de la perception du paysage, l'appropriation du spectacle contemplé (cf. «nos», vv. 1, 3, 5, 6, «notre» et «nous», v. 4) est étonnante. Jusque là, par une «vue panoramique», le spectateur-énonciateur (première strophe, v. 2) a adopté une attitude «panthéiste»: il s'est laissé envahir (textuellement du moins) par les éléments naturels, et le lecteur l'a un peu oublié. Ici, le paysage est intériorisé, il ne reste que son interprétation subjective. La strophe apparaît comme disjointe du reste du poème: Moratel l'entend-il comme l'explication idéologique, la justification de l'étalage précédent, qui se résumerait alors en ce «cher aspect» (v. 1), image du «bonheur» (v. 2)? Ou postule-t-il une correspondance d'un autre ordre, secrète peut-être, mais pour lui évidente, entre cette portion de nature et ces hautes vertus, comme s'il existait une relation de cause à effet entre le pays (physique) et les qualités (morales) du peuple (cf. les renvois à la première personne du pluriel) qui l'habite et le voit? La constatation s'efface au profit de l'espoir et de la profession de foi, mêlées de patriotisme et de valeurs civiques («nos terres», «la sage li-

²⁷ Si le lac est souvent un miroir, plus que de l'âme, il l'est surtout de la montagne, car il restitue son image renversée comme en creux. Les poèmes à ce sujet ne manquent pas.

berté», «nos pères», «notre honneur», «nos bannières») ou morales («union», «amitié», «valeur»).

Cette fin de texte grandiloquente et emphatique répond par un éclat intérieur (cf. vv. 5 et 6) à l'éclat du paysage. L'adéquation entre la nature et l'habitant, établie entre les vers, est typique de ces poèmes d'époque. Ici, le recours au patriotisme donne des racines au «peuple béni» qui a la chance de vivre dans une contrée si parfaite, car la superposition des beautés naturelles aux perfections morales est ancrée dans le temps mythique des légendes nationales de «nos pères» (sous-entendues). Sous l'égide du paysage, dans un espace de réunion atemporel et absolu, la morale et le patriotisme ne font qu'un. Dans sa structure comme par son contenu, ce poème de Moratel illustre des phénomènes qu'on rencontre au détour de bien des pages.

4. Jalons et hypothèses en guise de conclusion

«Noble aspect», c'est tout d'abord l'indiscutable supériorité (géographique et morale) de la montagne. Elle contient tous les paysages, telle une couronne qui à la fois ceint, délimite, dépasse.

Par ailleurs, si «montagne» égale «liberté» ou «valeur», un cheminement et une série de qualifications en découlent logiquement, dans le domaine du patriotisme; il faut observer que Moratel ne s'embarrasse guère d'argumentations, et que tout semble admis d'avance. D'où la certitude d'un discours codifié, dont les *a priori* nationalistes ont pris la montagne comme image de marque et comme fétiche. Non seulement «chez nous c'est plus beau», mais cette grandeur a un équivalent moral et humain; il y a donc interaction entre le paysage et l'âme, l'un incarnant, dans la matière naturelle, les perfections de l'autre, et celle-ci étant le reflet du spectacle admirable qui l'édifie.

Puis, ce poème nous rend attentifs au passage paysage-morale-civisme, selon un système de paliers fréquent dans les recueils dont il a été question. La composante patriotique, très importante, et que l'on ne peut séparer de la quête identitaire qui se manifeste en Suisse romande, y compris dans le domaine littéraire,²⁸ n'est qu'une des modalités de l'emploi des tableaux naturels. La disjonction finale dans le poème de Moratel, où fait irruption l'idéologie, est à lire comme la mise en scène de l'opportunité du passage possible: en effet, c'est un chemin qui nous est montré. Ici, «montagne» équivaut à «liberté»; ailleurs, d'autres vertus, ou la rencontre avec Dieu, dont la proximité est déjà inscrite dans le fait que la montagne se confond avec le ciel, sont les moteurs grâce auxquels tant de textes avancent sans la moindre hésitation. L'univers montagnard, où se concilient les contraires (ainsi que le montre la tradition littéraire à partir de Rousseau, et que les

²⁸ Une hypothèse à ce propos: c'est peut-être l'excès de patriotisme, teinté parfois de véritable nationalisme, qui a freiné et empêché la libre éclosion littéraire; les écrivains se sentent porteurs d'une mission civique qui prévaut dans leur œuvre, et qui souvent l'étouffe. L'intérêt sociologique de cette situation n'est pas moindre: les conditions moyennes, dans la Suisse romande de la fin du 19^{ème} siècle, interdiraient une véritable littérature, libre de s'attacher à la forme ou d'être désengagée; on réclame de partout une littérature militante, jusque dans sa représentation du monde. Ce n'est que lorsque les littérateurs suisses romands ont commencé à «écrire librement», à revendiquer un statut d'écrivain, en somme depuis Rod, qu'une évolution est réellement possible.

clichés antithétiques vus plus haut le redisent), est un lieu de synthèse par excellence. Il y a là probablement de quoi apaiser les craintes exprimées par Amiel qui, dans son mémoire de 1849, s'inquiète de l'absence de dénominateurs communs en Suisse romande:

Pour être, cette unité spirituelle demande une philosophie qui résolve toute une série de problèmes et d'oppositions: l'opposition de la Démocratie et de l'Individualité, de la Science et de la Foi, de la Science et de la Vie, du Droit naturel et du Droit historique, de l'Etat et de l'Eglise, du Protestantisme et du Catholicisme, de l'Esprit et de la Matière, de la Divinité et de l'Humanité, etc.²⁹

Et si la montagne n'était rien d'autre que la possibilité de pallier (réellement et métaphoriquement) l'inconfort de ces contradictions? Un atout providentiel donné à la Suisse (romande) par la Nature, inscrit en elle comme explication, caution, justification...? C'est du moins ainsi, je crois, que l'Alpe a été comprise, que sa mystique s'est hypertrophiée; et, sur le plan non seulement romand mais national, on le sait, c'est aussi en regardant cette montagne «une et multiple» que le système d'intégration des diversités helvétiques a pu se faire peu à peu. Entre 1870 et 1880, les littérateurs n'ont pas encore élaboré de formes abouties; mais les textes qui sacrent les montagnes, s'ils n'ont pas de valeur artistique, sont révélateurs de la mentalité collective et disent à quel point le credo d'un Rambert, persuadé que l'esthétique aussi se trouve en dehors de l'Histoire, dans une atmosphère de permanence et d'éternité que seules les cimes accordent, a été entendu:

On a beau faire, la Suisse est encore à la montagne; elle est au foyer de ses chalets, à l'ombre de ses sapins, au bord de ses glaciers et de ses torrents, et rien n'est plus vide de sens que les déclamations qu'on entend contre la banalité de ces éternels sujets, éternels comme la nature, éternels comme le cœur humain.³⁰

²⁹ H.-F. Amiel, *Du mouvement littéraire*. . . , *op. cit.*, p. 53.

³⁰ Eugène Rambert, *Fragments*, choisis par Marianne Maurer, Lausanne, Payot, 1916.

Mousse Boulanger

Edmond-Henri Crisinel* (1897-1948)

«Réconcilier, au prix d'un sacrifice absolu, l'amour de la vie avec la morale.» Ce pari fou qu'Edmond-Henri Crisinel a fait avec lui-même, il a voulu l'assumer jusqu'au suicide, après avoir séjourné à trois reprises dans une maison de santé, ce

Château bordé de calme et de feuillage épars. . .

Orphelin de père à l'âge de deux ans, E.-H. Crisinel compense son insécurité par un attachement profond, total, à une mère inquiète, craintive, à qui la fragilité de son fils ne devait pas échapper. Imprégné de consignes religieuses, d'interdits moraux, l'adolescent

* Texte publié précédemment dans le vol. *Poètes maudits d'aujourd'hui 1946-1977*, éd. Seghers, Paris 1977.

craint par-dessus tout l'appel de l'amour et ses gestes considérés comme infâmes. Il se tourne vers l'amitié et constate avec horreur que ses camarades masculins éveillent en lui ce désir tellement abhorré:

L'INEVITABLE

L'adolescent fou vocifère, halluciné

Par l'approche, la très quotidienne approche

Fatale du dieu fou qui le terrassera.

(On entendra leurs cris mêlés.) – Il vient. Il est

Venu. – L'adolescent git, mystiquement nu,

Griffé, bleui, par on ne sait quels doigts sauvages.

Le Bandeau noir.

Dès lors, la vie de Crisinel ne sera plus qu'un épuisant combat: refuser l'échange physique, nier l'existence du sexe, pour aboutir à une pureté d'ange. Il a vingt et un ans lorsque pour la première fois sa raison chancelle, victime des tensions terrifiantes auxquelles il la soumet. On peut supposer que les deux années qu'il vient de passer à Zurich comme précepteur ont été pour lui une dure période de conflits intenses. C'est à cette époque qu'il compose une série de poèmes réunis sous le titre de *Divagations*, recueil que l'auteur détruira par la suite.

Soigné, rendu au monde des vivants, E.-H. Crisinel entre comme rédacteur à la *Revue de Lausanne*. Il y devient un journaliste moyen, consciencieux, effrayé par les comptes rendus politiques auxquels il ne comprend rien, n'ayant pas d'opinion dans ce domaine. Il est alors grand, filiforme, vêtu avec soin quoique pauvre, très réservé. Il se soumet sans plainte aux règles de la *Revue de Lausanne* qui proscriit le nom d'André Gide dans ses colonnes! Il faut bien gagner son pain. Il semble qu'à cette époque la maladie ait lâché prise. Seuls des accès de mélancolie, entrecoupés d'humour, de fantaisie, rappelaient parfois les forces noires tapies dans cet homme courtois, distingué. A vingt-six ans il écrit au Dr Fernand Cardis: «Je suis bien misérable. Tu le sais, sans devoir humain, dépourvu du pouvoir de créer, sans grand amour, ni de Dieu, ni des hommes – “mon fils est mort” – désabusé que je suis, vaut-il la peine de vivre?»

Les mêmes questions lancinantes ne cessaient de l'obséder: comment continuer à résister à ce qui, pour lui, est le Péché, sans finir par sombrer dans la folie? Cet être passionné d'absolu est infiniment périssable. Ne pouvant transmettre la vie, il attend dans l'anxiété l'inspiration afin de sentir sa respiration dans la poésie. Jamais satisfait, exigeant, inquiet, il déchire, recommence, modifie, abandonne ses poèmes, toujours dans le doute, à la recherche d'une perfection qui l'épuise.

En 1929, E.-H. Crisinel fait la connaissance d'un sculpteur, Jean Clerc, de onze années son cadet. Une amitié profonde s'établit entre les deux hommes. Ils se voient souvent, ils s'écrivent. Jean Clerc a besoin d'être rassuré, réconforté, Crisinel trouve là un rôle de confident, presque de père, rôle qu'il assume avec une joie qu'il considère très vite comme suspecte. Le 23 juin 1930 il écrit à son jeune ami:

«Vous restez et resterez ce que vous avez été pour moi dès le commencement, soyez sans inquiétude à ce sujet.

«Il est vrai que parfois je suis pris du désir de ne pas vous revoir, pourquoi, cela est trop compliqué à vous dire.