

Comptes rendus bibliographiques

Autor(en): **Jaquier, Claire / Jackson, John E. / Francillon, Roger**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1982)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Jacques MERCANTON, *Le Siècle des Grandes Ombres*, Vevey, Bertil Galland, 1981, deux volumes, 170 p. et 258 p. T. 1: Saint-Simon; Saint-Simon: portrait de Fénelon. T. 2: L'énigme de Don Quichotte; Pascal, de la parole au silence; le défi de Pascal; La Rochefoucauld, un style et une vision; les *Caractères* de La Bruyère, une poésie morale; les *Mémoires* du Cardinal de Retz, l'extraordinaire et l'impossible; Molière, le rire et la grâce; Racine et la poésie tragique; la *Vie de Rancé*, une sourde confession; *Les Mille et Une Nuits* de Galland, un premier reflet de l'Orient.

En hommage à Jacques Mercanton, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, Olivier Bonard et Roger Francillon ont rassemblé en deux volumes une douzaine d'études sur le XVII^e siècle, publiées par leur maître entre 1947 et 1969. Ils expriment dans la préface leur désir de mettre en évidence, par leur choix, la diversité d'intérêt de la critique de Jacques Mercanton, et l'unité qui la traverse, unité du style et constance d'une «exigence spirituelle».

Edité par Bertil Galland, cet ensemble d'études se présente sous la forme de deux beaux livres qui offrent au premier regard deux fragments reproduits d'un dessin de Nicolas Poussin et un portrait à l'eau-forte de Mercanton par Pietro Sarto.

Le premier volume, outre la préface et une bibliographie des œuvres de Jacques Mercanton établie par les auteurs, comprend un grand inédit sur Saint-Simon et un essai publié la première fois en 1967, «Saint-Simon: portrait de Fénelon». Le deuxième volume parcourt le XVII^e siècle dans tous les sens et tous les genres: pensées, réflexions morales, mémoires, comédie, tragédie; il nous offre aussi un détour hors du domaine français, *Don Quichotte* d'abord, la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland enfin, qui nous révèle l'ouverture de la curiosité critique de Mercanton à cette «poésie de l'événement», de l'aventure, où le rêve et l'imagination prennent un sens tout à fait différent de celui qui prévaut dans la littérature française, lié à la conception romantique.

Si Mercanton s'attache aux «Grandes Ombres» du XVII^e siècle, c'est qu'elles ne connaissent pas ce rêve qui n'est que vaine fuite loin de la réalité du drame humain. Il admire les personnages de Racine: «Le rêve leur est étranger. Ce sont des êtres de passion et d'action, précisément des héros tragiques»; ou le masque mortuaire de Pascal: «C'est le plus beau visage humain, totalement dépourvu de rêve.» Mercanton reconnaît par contre la grandeur de don Quichotte dans son audace à mettre son rêve en action, à le construire, à le réaliser; c'est par la foi en son imagination que le rêveur devient homme d'action, «le seul vrai chevalier errant de l'histoire».

La critique de Mercanton va, dans une certaine mesure, à contre-courant en cette «époque si angoissée qu'elle se jette dans la prophétie»¹, car «l'art conscient de soi ne s'occupe jamais que du présent, qui est la vérité: il ne lit pas la destinée du monde dans les astres, mais sur la face troublée des hommes»². Ani-

^{1, 2} Jacques Mercanton, «Le poète et le monde», *Journal de Genève*, 12/13 mars 1949.

mée certes par une exigence spirituelle, cette critique n'est en rien — comme c'est le cas des premiers ouvrages critiques d'Albert Béguin et de Marcel Raymond par exemple — une quête spirituelle qui cherche par delà les œuvres une réponse à quelque question obsédante. Mercanton demande à la poésie: «Non pas un au-delà, aucun symbole, ni un pressentiment de l'invisible. Quelque chose d'aussi plein, d'aussi simple, d'aussi persuasif que «le petit pan de mur jaune» dans la *Vue de Delft* de Vermeer.»

Mercanton admire don Quichotte qui a tenté d'imposer son rêve à la réalité; c'était un acte de liberté. De même les *Mémoires* du Cardinal de Retz réalisent la carrière rêvée que l'homme, Paul de Gondi, n'a pas vécue; Mercanton ne saurait condamner cette «invention d'une vie»; la déformation de l'histoire compte peu en regard des «illusions créatrices» qui donnent au livre sa substance; Retz, en recréant sa vie, résiste à l'échec et se libère de la fatalité. Chateaubriand également, pour conjurer l'impossible qui «vient menacer son grand âge», cherche à se reconnaître dans la figure de Rancé; le critique, à nouveau, l'approuve: «Il ne se trompe pas puisque cette apparente illusion, un instant, le délivre.»

La liberté est pour Mercanton un enjeu bien supérieur à la vérité des faits. Il définit, à propos des personnages de Racine, sa conception de l'homme: l'âme humaine est marquée d'une essentielle contradiction, car elle est «soumise librement, et par un choix de chaque instant, à cette fatalité secrète où son destin s'accomplit». L'homme avance, tantôt aveugle, tantôt lucide, dans le sens de ce destin deviné; il n'est pleinement libre, paradoxalement, que dans l'adéquation de ses choix et de son destin. La liberté, dès lors, ne s'obtient pas au terme d'une patiente recherche, mais dans un effort créateur, parfois obscur, qui engage l'être tout entier.

Le regard de Mercanton sur la littérature est tributaire de cette vue de l'homme; sa critique ne cherche pas à expliquer les causes de l'œuvre, mais au contraire ses fins; Retz écrit *pour* transfigurer sa carrière manquée, Saint-Simon *pour* répondre à «sa vocation de mémorialiste» qui «plus qu'il ne le sait lui-même... commande sa vie et sa carrière», Racine cesse d'écrire pendant douze ans après *Phèdre* «pour remonter vers les vivants». Non plus l'œuvre expliquée par la vie, mais la vie expliquée par l'œuvre; Mercanton prête à la création un extraordinaire pouvoir de libération ou de contrainte, une autonomie telle que l'écrivain se sent souvent mené par ses propres personnages. L'œuvre possède une force de dépassement qui seule intéresse Mercanton; cette vision «progressive» et finaliste se révèle particulièrement à la comparaison d'autres types de critique. Ainsi celle qui met en balance avec la réalité des faits (historiques, biographiques, etc.) les *Mémoires* de Saint-Simon, ou de Retz; Mercanton, peu soucieux de ce rapport de l'œuvre à son référent, à son antériorité pourrait-on dire, la mesure au sens auquel elle *tend*, ainsi chez Retz: «Ce sens supérieur, plénitude du jugement héroïque, a manqué dans l'action: il illumine l'œuvre d'art»; ou chez Saint-Simon: «Cette humanité qui appartient peut-être moins à sa nature qu'à son art.»

L'originalité de l'orientation critique de Mercanton se dessine encore plus nettement lorsqu'on compare l'inédit sur Saint-Simon à une récente biographie du mémorialiste, à tendance psychanalytique, par Alphonse de Waehrens¹. Mercanton parle, dans la première partie de son essai, intitulée «Curiosité», du regard de Saint-Simon, du «travail passionné de ses yeux», de ce désir constant

¹ *Le Duc de Saint-Simon immuable, comme Dieu et d'une suite enragée*, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1981.

de «scruter au plus aigu ce qui s'offre à sa prise»; ce regard permet une «lecture en profondeur» des hommes et des événements. A. de Waehlens montre, au terme de son analyse, que Saint-Simon s'est toujours voulu «pur témoin», désengagé de toute action et de toute charge, afin d'exercer sur les êtres une possession absolue: «Le regard de type spéculaire, comme celui de Saint-Simon, pénètre, épuise et tue; il «épingle» son objet.» L'analyse biographique *aboutit* à cette conclusion, à ce jugement. De Waehlens, il est vrai, ne fait pas une étude de l'œuvre, mais sept volumes de *Mémoires* seraient-ils concevables, conduits par cette seule intention sadique et destructrice? Mercanton, lui, *part* du même constat, la «pénétration trop aiguë» du regard de Saint-Simon, pour montrer comment cette passion de sonder les cœurs doit céder à la pression des événements, et de l'œuvre même: il est des personnages qui résistent à l'analyse la plus perspicace.

Mercanton suit le déroulement de la fin des *Mémoires*, de la mort de Monseigneur à celle de la Dauphine, puis du Dauphin. Là, le mémorialiste quitte son rôle de témoin, de pur regard; le duc de Bourgogne devient «une espèce d'allégorie»: «Dans ce drame sacré que constituent le rappel de sa vie et le récit de sa mort, sa figure se dérobe.» Pour la première fois, Saint-Simon quitte un personnage sans avoir percé le mystère de sa vie et de sa mort. La mort de Louis XIV demeure également énigmatique: l'injustice de son testament en faveur des bâtards est inexplicable; la personnalité du Roi recèle un secret inviolable. Mercanton montre encore, dans son essai intitulé «Saint-Simon: portrait de Fénelon», que le mémorialiste ne peut se soustraire à cette sorte d'enchantement qui émane de la personne de Fénelon: «Le fond du personnage lui échappe.»

La critique de Mercanton met en lumière le dépassement de l'homme par l'œuvre, cette dialectique de la lucidité et de l'aveuglement, de la liberté et de la contrainte, propre à la création. Saint-Simon n'est pas, comme tendrait à l'affirmer A. de Waehlens, déterminé par sa tare — «fixation maximale au regard». Son œuvre lui permet d'échapper à lui-même. S'il ne parvient pas à saisir Fénelon, c'est qu'il s'est laissé séduire par son personnage, qui précisément se définit comme «un je ne sais quoi qui ne peut s'arrêter en soi, qui n'a aucune consistance»: cette impossibilité même de saisir est ici le signe que Saint-Simon a «touché la vérité d'une âme». La véritable compréhension est, pour Mercanton, celle qui se projette vers son objet, jusqu'à lui ressembler. Cette critique d'adhésion est soutenue par une extraordinaire confiance dans l'œuvre, comprise comme l'expression la plus authentique de cette contradiction qui oppose au cœur de l'homme une liberté et une fatalité qui ne lui est pas extérieure.

C'est par cette compréhension du visage humain que Mercanton critique rejoint Mercanton romancier; dans *l'Été des Sept-Dormants*, le personnage de Maria Laach ressent une attirance particulière pour les êtres qui se heurtent à leur propre existence, mais elle considère comme une véritable perversion tout désir de percer leur secret, de violer leur liberté. Mercanton critique distingue aussi les personnages, les auteurs dont le visage énigmatique reflète le sourd conflit qui les met aux prises avec les conditions mêmes de l'existence. Aussi s'est-il particulièrement attaché, dans le XVII^e siècle, à ces figures de contre-jour dont l'éclat ne pouvait luire qu'à l'ombre du Roi-Soleil.

Claire Jaquier.

Jean-Luc SEYLAZ: *Philippe Jaccottet. Une poésie et ses enjeux*. Frontispice d'Anne-Marie Jaccottet, Lausanne, «Lettres romandes», Editions de l'Aire, 1982, 74 p.

Il n'est pas facile d'écrire un livre sur une poésie comme celle de Philippe Jaccottet. Non pas que celle-ci se refuse, par obscurité, aux lumières de la critique, se replie sur la densité infrangible d'un réseau d'images énigmatiques réfractaire à toute élucidation, comme d'autres œuvres contemporaines. Au contraire. La difficulté d'écrire sur Jaccottet vient bien plutôt de la combinaison de deux facteurs inverses. D'une part, en effet, voici une œuvre qui, depuis ses débuts, s'est voulue lucide, réflexive d'elle-même, consciente en tout cas de sa démarche et prompte, quand cela lui paraissait nécessaire, à accueillir dans le corps même du poème les traces de cette réflexion. Pas de poète plus réticent que Jaccottet à exciper des «magies» du verbe inspiré, pas d'écrivain moins soucieux de permettre au lecteur de vérifier l'authenticité de son dit. Or loin d'aider le critique, cette transparence peut lui devenir une gêne en lui coupant littéralement l'herbe sous les pieds. Que dire d'une œuvre déjà avertie des voies et des moyens de sa création qui ne résonne comme une redondance malvenue? Comment éviter le redoublement d'un aveu déjà formulé? En rivalisant de virtuosité avec le poète? Mais si ce poète, précisément, n'est pas virtuose, s'il est, même, opposé à la virtuosité? L'autre facteur, évidemment lié au premier, tient au parti pris de cette poésie en faveur d'une pratique de l'image aussi transparente que possible. Comme Seylaz le formule avec raison, il semble bien que l'idéal de la poétique de Jaccottet se trouve dans son admiration pour l'art des *haïku* que le critique définit en ces termes: «Voici la transparence absolue en même temps que l'ouverture la plus riche à un surplus de sens possible. A partir de la plus modeste des scènes vues, de la notation d'un geste quotidien, par la seule mention de l'être-là de réalités banales, triviales, mais dans la lumière changeante des saisons [...], le *haïku*, jamais métaphorique, à peine symbolique, suggère entre les éléments, entre l'activité humaine et le monde, et grâce à leur seule coïncidence dans l'instant vécu, des rapports, une harmonie (parfois humoristique) qui nous comblent» (pp. 51-52). Mais si l'image n'est là que pour s'effacer, si tout l'effort du poète tend à se refuser aux suggestions ennoblissantes ou esthétisantes que lui souffle le langage, si écrire de la poésie, c'est, dans le jeu de l'authenticité, presque écrire *contre* la poésie, ou du moins contre la séduction poétique, quel sera l'espace du critique?

On aura compris que j'ai raidi à dessein certaines prédilections ou propositions de Jaccottet pour mieux faire apparaître le mérite du petit livre de Jean-Luc Seylaz. En vérité, si volontaire soit-elle, une poésie véritable ne se résume jamais à ses seules intentions et, si effacée soit-elle, la pratique imageante de Philippe Jaccottet n'est jamais si ascétique qu'elle n'intègre un noyau central de densité métaphorique. Si cet auteur aime les fleurs, par exemple, il sait aussi que

toute fleur n'est que de la nuit
qui feint de s'être rapprochée

et donc qu'au cœur de la réalité la plus proche subsiste une part d'ombre, ou si l'on préfère une réserve de sens qu'il est illusoire de penser avoir définitivement pénétrée.

Comme le montre Jean-Luc Seylaz, l'énigme fondamentale qui n'a cessé de centrer depuis ses débuts la poésie de Jaccottet est celle du statut à accorder au monde qu'elle s'est donné pour but de décrire ou d'évoquer. Enigme double, au

demeurant, dans la mesure où le questionnement sur le statut ontologique de ce que le poème se risque à nommer se réduplique aussitôt en questionnement sur le statut de cette nomination elle-même. S'il est vrai, en effet, que la parole ne dit pas simplement l'être, qu'elle ne dévoile pas immédiatement la charge ontologique du monde — charge qui reste toujours tributaire de l'intuition que j'en puis avoir (ce qui relativise toute prétention de pure transitivité) — il est vrai aussi que le sens que cette parole dégage, lors même qu'elle ne le propose qu'en tant que conjecture, transforme cette part d'être en une virtualité nouvelle qui est à la fois la chance et, peut-être, le leurre de la poésie. A mi-chemin du oui et du non, de l'affirmation ontologique et de l'interrogation analogique, de la confiance dans la parole et de la défiance devant cette même parole, de l'évocation d'une proximité de la transcendance et de l'aveu de dérélition, l'œuvre de Jaccottet accomplit sous nos yeux un parcours exemplaire par la rigueur de sa volonté de clarté et de transparence.

Il y a — Seylaz n'en parle guère, mais peut-être n'avait-il pas besoin d'en parler, tant cela va de soi — un profond calvinisme poétique chez Jaccottet, qui se traduit surtout dans ce que son interprète nomme à juste titre le procès fait aux images. Non pas que la dialectique de confiance et d'accusation de l'image soit propre à une poésie protestante, qui marque déjà, par exemple, un poète «catholique» comme Baudelaire, ou un Rimbaud, qui était au fond païen. La spécificité calviniste qu'il me semble percevoir chez Jaccottet tient à ce que le doute porte chez lui non seulement sur le degré d'émancipation plus ou moins affirmé des métaphores par rapport à la réalité qu'elles métaphorisent, mais encore sur le statut du langage qui porte ces métaphores. Si, comme nous l'avons vu, la question poétique fondamentale pour cet écrivain est de savoir si la réalité est ce qu'elle est ou si elle est ce que l'esprit peut suggérer qu'elle soit, il n'est pas moins crucial de savoir si le langage qui se limite (ou qui prétend se limiter) à dire ce qui est a une teneur de vérité plus élevée que celui qui cherche au contraire à le transformer par le jeu de ses ressources propres. Le *mythe* de Jaccottet — j'entends par ce terme à la fois l'hypothèse originaire qui soutient sa poésie et l'illusion de celle-ci — serait ainsi peut-être de croire que le langage le plus commun est le plus vrai, que la non-métaphoricité ou la métaphoricité minimale d'un langage poétique aussi sobre que possible serait *par elle-même* un gage d'authenticité. Car, pourrait-on argumenter, qu'est-ce que ce langage sobre, transparent, non imagé qu'une convention parmi d'autres dans les différentes options que l'on peut avoir sur le langage? L'art baroque est-il moins «vrai» que l'art roman? Ou ne faut-il pas croire plutôt que baroque et roman, que métaphoricité et sobriété ne sont que des hypothèses contradictoires sur la nature d'une vérité, elle, insaisissable par définition?

Il n'est, sans doute, pas de réponse unilatérale à ces questions, il n'en est pas, en tout cas, dans le cadre de l'œuvre de Philippe Jaccottet, et il n'y a rien là que de normal. Depuis bientôt un siècle et demi, la poésie vit de la tension qui leur est inhérente. Quelle que soit sa concision, le grand mérite du livre de Jean-Luc Seylaz est de nous l'avoir rappelé.

John E. Jackson.

Gérald FROIDEVAUX, *L'Art et la Vie. L'esthétique de C.F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, 209 p.

Le principal mérite de l'intéressante étude de Gérald Froidevaux consacrée à l'esthétique de Ramuz, c'est d'arracher l'écrivain vaudois au contexte géographique auquel on l'a trop souvent réduit, pour tenter de le situer dans les courants généraux de la littérature française du début du XX^e siècle. En effet, les questions qui sollicitent sa réflexion tout au long de sa carrière sont celles de l'époque postsymboliste et seules les réponses qu'il leur donne nous permettent de mesurer son originalité.

Dans un premier temps, Gérald Froidevaux cherche à montrer que, lorsqu'en 1914, Ramuz publie *Raison d'être* qui ouvre la série des *Cahiers vaudois*, il est déjà en pleine possession de son esthétique et que celle-ci s'est forgée, corrélativement à sa vision du monde, au cours des années d'apprentissage de 1903 à 1914: les nombreux articles qu'il écrit au cours de cette période pour les revues ou les quotidiens suisses romands constituent un corpus qui n'a jusqu'à maintenant guère été exploité par la critique. Pour en faire l'analyse, Gérald Froidevaux distingue de manière quelque peu arbitraire trois périodes: celle de la critique d'art de 1903 à 1906, celle de la critique littéraire jusqu'en 1912 et celle de la réflexion esthétique entre 1912 et 1914. A vouloir dégager l'écrivain vaudois du cadre romand pour mieux lui donner sa place dans le mouvement global des lettres françaises, Gérald Froidevaux néglige certains facteurs importants dans la formation esthétique de Ramuz, par exemple l'influence qu'a pu exercer sur lui le groupe de la *Voile latine* et plus particulièrement Alexandre Cingria dont les idées sur l'art l'ont profondément marqué, ainsi qu'en témoigne la correspondance entre le peintre et le poète. On sait maintenant grâce aux travaux de Gilbert Guisan que, durant tout son séjour parisien, Ramuz est beaucoup plus en contact avec ses amis suisses qu'avec les groupes littéraires parisiens qu'il ne semble guère avoir fréquentés. Visiblement M. Froidevaux laisse de côté tout cet aspect de la formation esthétique de Ramuz qu'il paraît mal connaître: preuve en soit le fait qu'il qualifie de journal maurassien *Les Feuillettes* de Robert de Traz qui se voulaient au contraire helvétistes contre la *Voix clémentine* dont Charles-Albert Cingria voulait faire l'écho romand de l'*Action française*. Peut-on également affirmer sans nuances que Ramuz rejette d'emblée le naturalisme alors même qu'il semble à cette époque partagé entre une tentation esthétisante héritée du symbolisme et le désir d'une œuvre «classique», vraie, qui l'incline du côté du réalisme à la Flaubert ou à la Maupassant (à la fin de son livre, Gérald Froidevaux ne parle-t-il pas d'ambition naturaliste?).

Les Circonstances de la vie ne me semblent pas constituer une exception dans la production ramuzienne de cette époque: les nouvelles qu'il publie alors dans des revues et qui n'ont souvent pas été reprises en volume témoignent de cette même veine. La coupure radicale que représente le passage des *Pénates d'argile* au *Petit Village* et à *Aline* s'accompagne d'une sorte de dégoût pour une littérature esthétisante au profit d'œuvres qui exprimeraient la vérité profonde du monde quotidien (cf. dans la *Correspondance avec A. Cingria* les lettres d'avril 1904). Ainsi, avant même que la réflexion critique vienne donner forme à la problématique que Gérald Froidevaux met en lumière, à savoir l'opposition entre l'art et la tentation esthétisante d'une part, et le naturel de la vie d'autre part, cette opposition est vécue par le jeune écrivain dès ses premiers essais.

Si, peu à peu, à cette époque, Ramuz rejette une esthétique de la mimésis et privilégie la notion de style, il reste en marge des courants esthétique du postsym-

bolisme, poursuivant une réflexion personnelle en prenant chez ses devanciers ce qui était en accord avec sa pensée profonde. C'est ainsi, comme le montre justement Froidevaux, qu'il refuse le naturisme et ses prétentions scientifiques, qu'il reste en retrait aussi par rapport au néoclassicisme latin si prisé par ses amis Cingria ou par rapport à l'helvétisme d'un Reynold ou d'un de Traz et qu'il n'a pas plus d'affinités avec le modernisme qu'illustrera Blaise Cendrars.

C'est dans ces dispositions d'esprit qu'il écrit *Raison d'être*; Gérard Froidevaux montre clairement dans son analyse du manifeste combien l'idéalisation du pays réel va de pair avec un refus de l'Histoire et une sacralisation de l'artiste. L'esthétique est sacrifiée à l'éthique: «Le salut réside pour Ramuz dans la redécouverte de l'authenticité, dans le retour au véritable pays et à la vie élémentaire, chiffres de l'Absolu. Seul l'art peut y conduire, vrai chemin du salut» (p. 129). Mais ce pays relève de l'ordre de l'imaginaire, c'est un paradis perdu auquel le poète ne cessera d'aspirer et qui ne correspondait guère à l'image des lecteurs vaudois de cette époque: que l'on songe au succès populaire qu'eut alors un Benjamin Vallotton! Et l'échec des *Cahiers vaudois* dont Louis Lavanchy a analysé lucidement les causes est dû en partie à cet abîme qui sépare le pays réel du pays rêvé. Ramuz, parti du symbolisme, a ainsi renversé un idéalisme de l'art en un idéalisme du réel.

Face à la guerre dont il fera l'objet de nombreuses chroniques d'août 1914 à l'été de 1915, Ramuz réagit, à l'instar de la plupart de ses contemporains, d'une manière qui nous paraît aujourd'hui surprenante: il exalte l'événement qui devrait avoir un effet positif parce que la guerre est une école d'énergie et qu'elle est le signe d'une nouvelle ère où l'homme accédera à la véritable authenticité naturelle. Conception préfasciste alors abondamment partagée et dont l'écrivain vaudois ne tardera guère à voir les limites et, dans les années 30, le danger. De l'euphorie de l'été 14, dont on retrouvera la trace dans *Le Grand Printemps* en 1917, la révolution russe devant elle aussi déboucher sur un retour à l'élémentaire et à l'authentique, Ramuz passe progressivement à la désillusion. Le fait de vivre dans un pays neutre dont le gouvernement refuse au nom de la neutralité de condamner l'invasion de la Belgique par l'Allemagne, pays du reste divisé alors en deux camps en fonction des affinités culturelles, ne favorise guère ce renouveau si attendu. Ramuz prend violemment parti contre la neutralité helvétique, mais il sait mesurer le peu de portée de son engagement. Il comprend aussi que la guerre, avec son cortège d'horreurs, peut certes avoir un effet sur l'individu obligé souvent de se dépasser face à l'épreuve, mais l'événement traîne en longueur et n'apporte aucun changement. Aussi le poète finit-il par s'en désintéresser: «Cruelle déception, l'expérience de la guerre suffira pour briser le rapport évident que la vision ramuzienne du monde entretenait soudain avec la réalité historique... son désir de transformer le monde s'installe à tout jamais dans le règne du rêve» (p. 156).

A partir de l'été 1915, la guerre cesse de solliciter l'attention de l'écrivain en tant qu'événement, mais elle demeure dans sa réflexion en tant qu'idée, liée à la notion de «Vie» et d'authenticité. Face à la Révolution russe de mars 1917, le poète est affronté à la notion de peuple et à celle de collectivité qui occupe alors de plus en plus sa réflexion. Mais ce peuple ramuzien est à son tour idéalisé car il le voit prenant, face à la vie, l'attitude de l'artiste et accédant ainsi à l'état de poésie. A la société bourgeoise qui a une vision utilitariste du monde et qui n'accepte les artistes que comme des alibis, Ramuz oppose une société nouvelle mais utopique où tous seraient poètes en acceptant passivement la vie dans un esprit diamétralement opposé à «l'esprit dominateur de l'homme rationnel».

Cette docilité au réel tel que le voit Ramuz se manifeste dans une confiance optimiste dans le mouvement, mais un mouvement cyclique, ahistorique et, par le biais de l'expérience mystique, elle aboutit paradoxalement à «une extraordinaire entreprise de déréalisation» (p. 181).

Dans la conclusion de son étude, intitulée «le destin d'un refus», Gérald Froidevaux montre, en s'appuyant sur les grands essais des années 30, que Ramuz n'a pas réussi à résoudre l'opposition entre l'artiste solitaire et le peuple poète et que le relatif optimisme des articles des années 1918-1919 aboutissait à une fausse solution. De là peut-être le pessimisme croissant de l'écrivain vaudois dans la dernière partie de sa vie. A la différence des écrivains d'avant-garde, dont Breton pris ici comme référence, Ramuz, bien que confronté à la même problématique des rapports entre l'artiste et la société, est resté profondément essentialiste. Hanté par la nostalgie de l'unité et du paradis perdu, il a nié l'Histoire et s'est réfugié dans le mythe.

En dépit des quelques réserves que nous avons pu faire dans la première partie de ce compte rendu, le livre de Gérald Froidevaux constitue une étape importante et nouvelle dans l'histoire de la critique ramuzienne; il ouvre aux chercheurs des perspectives fécondes et il donne à la figure de l'écrivain vaudois sa place originale dans le mouvement des lettres de la première moitié du XX^e siècle.

Roger Francillon.

Charles-Albert CINGRIA, *Correspondance générale*, Tome I à V, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975-1980. Préface de Pierre-Olivier Walzer.

Charles-Albert CINGRIA, *Œuvres complètes* (Tome XVII), Bibliographie et Index, postface de Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, 344 p.

Les onze volumes d'*Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria et les cinq volumes de *Correspondance générale* s'enrichissent aujourd'hui d'un dix-septième tome qui englobe la bibliographie de Charles-Albert Cingria ainsi qu'un index général des *Œuvres complètes* et de la correspondance, dernière pierre du «monument durable» que l'Association des amis de C.-A. Cingria se proposait d'élever à sa mémoire. Les cinq volumes de correspondance générale sont une partie intégrante des *Œuvres complètes*, ce que souligne l'index unique qui renvoie tant aux onze volumes d'œuvres proprement dites qu'aux 951 lettres publiées à ce jour.

L'éditeur et le préfacier de cette correspondance, M. Pierre-Olivier Walzer, n'a pas choisi de suivre l'ordre chronologique, procédé le plus souvent adopté dans la publication des correspondances générales (quitte à isoler un destinataire, comme l'a fait par exemple M. Roger Pierrot, éditeur de la correspondance de Balzac, qui a publié les lettres à Madame Hanska dans des volumes séparés), mais de grouper les lettres de Charles-Albert Cingria selon la nature de ses correspondants. C'est ainsi que les deux premiers volumes comprennent, dans un ordre chronologique strict, les *Lettres à sa famille*, le troisième contient les *Lettres aux amis de la «Voile latine»* et des «*Cahiers vaudois*» et les quatrième et cinquième volumes respectivement les *Lettres aux amis de France* et aux *amis de Suisse*.

Le parti pris de l'éditeur de séparer les amis de la *Voile latine* des amis suisses, et les amis suisses des amis français, paraît artificiel et aurait mérité quelques explications. Cingria était, certes, attaché à la Suisse et reconnaissait volontiers le génie propre à chaque entité linguistique, mais il nous apparaît avant tout comme francophone.

D'autre part, dans ces trois volumes, le groupement des lettres par correspondants rend difficile une vue d'ensemble chronologique qui aurait permis de suivre l'auteur dans ses déplacements et ses rencontres, d'établir les jalons d'une biographie peu aisée à tracer. Un autre désavantage à signaler est une impression de «déjà-lu» que l'on éprouve à lire éparpillées des lettres relatant un même événement, alors que groupées, leur intérêt serait relevé par la complémentarité de leurs versions.

Les *Lettres à sa famille* ont été richement annotées par M^{me} Isabelle Melley-Cingria, nièce de C.-A. Cingria, et M. Hughes Richard. Les notes de ces deux volumes ne sont pas étrangères au plaisir pris à leur lecture. On retrouve dans les commentaires ce qui fait le charme de cette correspondance familiale, un ton empreint de tendresse et de sollicitude. Ces notes nous éclairent d'ailleurs autant sur C.-A. Cingria que sur le reste de la famille, et plus particulièrement sur Alexandre Cingria, peintre et maître verrier.

Deux cent cinquante lettres (sur trois cent vingt-quatre adressées à sa famille) sont envoyées par Charles-Albert à son frère Alexandre; cet échange privilégié, poursuivi avec régularité jusqu'à la mort du peintre, en 1945, permet de suivre les étapes de la vie d'errance de l'écrivain.

Dans une lettre à Paulhan, en 1934, Cingria écrivait à propos d'un compte rendu qu'il se proposait d'écrire: «cet article consistera comme toujours en une

citation bien enchantée» (T. IV, p. 87); cette conception de la critique convient bien aux lettres de jeunesse de Cingria. Reflets d'une époque révolue, où l'art du voyage est à placer parmi les «Beaux-Arts» (on pense plus d'une fois à *Barnabooth*), ces lettres sont celles d'un artiste qui sait nous faire voir et sentir tout ce qu'il a pu contempler par des descriptions inattendues. De Florence à Sienne, de l'Algérie à Constantinople, en passant par Naples, de Rome où il revient toujours, de Paris, il envoie à ses proches de véritables petits reportages où la cocasserie rejoint la poésie, où les couleurs se mêlent aux odeurs, à la musique de quelque orgue touché dans une église vide... Et il n'y a pas que les lieux, il y a les rencontres: où ailleurs que chez Cingria trouver un évêque maronite s'essayant à faire tourner des tables?

Cingria voyage mais cherche l'appartement de ses rêves: Ah! le palais de vingt-cinq pièces «pour faire vingt-cinq désordres». Il se fixe parfois mais repart vite, n'oubliant ni son(ses) chat(s) et ses mille et un colis ou, voyageur sans bagages, cycliste en béret basque, il enfourche sa bicyclette. Il est tout cela: somptueux quand il a de l'argent, «baladin fauché» quand il n'en a plus, poète vagabond, sans cesse à la recherche de l'éblouissement. Mais les années passent et l'argent se fait de plus en plus rare; les héritages espérés (celui de Constantinople devient quasi mythique) n'arrivent pas et la vie se complique pour Cingria: trouver de l'argent est un problème lancinant. Etre sans le sou n'est pas pour lui une expression vide de sens. Plus d'une fois nous le voyons attendre le mandat salvateur qui lui permettra de payer la note d'hôtel où les dettes le retiennent prisonnier. Mais il faut se garder de peindre Cingria comme un homme «pittoresque» s'arrangeant au mieux de ses ennuis. Très tôt on le voit s'insurger contre ceux qui célèbrent ce côté de son personnage. Il écrit à Ramuz en [1921]:

«Zanello et Alex. s'imaginent que je suis un être *pittoresque* et que ma misère est aussi *pittoresque*, que ce *pittoresque* doit me tirer d'affaire. En réalité je vis dans la dégoûtation, le ferment et la maladie. J'emmerde les gens. Mais cela va finir. Vous verrez. J'aurai moi aussi une armoire-malle avec des complets rose crevette et des cannes assorties» (T. III, p. 146).

Les événements vécus à travers les lettres aux amis de la *Voile latine* étaient déjà familiers aux lecteurs romands qui ont lu les six volumes consacrés à *C.-F. Ramuz, ses Amis et son Temps*¹ et ils les retrouveront groupés différemment avec plaisir.

Le titre donné à ce volume pourrait cependant faire croire à la présence de lettres qu'il ne contient pas. En effet, il n'est guère question ici des *Cahiers vaudois* (on n'y trouve que de rares allusions) bien que certains des correspondants comme Ramuz ou Budry y aient participé. Les lettres aux amis de France et de Suisse (Tomes IV et V) forment un ensemble d'un intérêt variable, comme le reconnaît Pierre-Olivier Walzer dans sa préface: «Toutes les lettres ne sont pas évidemment d'un égal intérêt. Soucieux toutefois d'établir une édition de travail dont la valeur résiderait dans la richesse de sa documentation, nous ne nous sommes pas cru autorisés à opérer des choix» (T. I, p. 10). Relevons toutefois la correspondance avec P. Claudel. Les propos philosophiques les plus profonds y alternent avec de savantes dissertations musicologiques, parfois mêlées de potins sur la vie romande et parisienne. Cet échange est d'autant plus passionnant à suivre que les lettres de Cingria dialoguent avec celles de Claudel publiées en réponse aux siennes.

Il en va de même avec les cent douze lettres à Jean Paulhan (minutieusement annotées par M^{me} Doris Jakubec) qui nous font vivre la collaboration régulière de Cingria à la *NRF*, de 1933 à sa mort. Il attache beaucoup d'importance à cette collaboration qui est la marque de son appartenance à un milieu littéraire reconnu. Il est intéressant de suivre dans ces lettres le côté ambigu des relations qu'il entretient avec un monde parisien dont il s'éloigne ou se rapproche selon ses humeurs, mais dont il ne désire pas cependant être oublié. Cette collaboration est aussi à cette époque l'une de ses seules ressources financières régulières.

Du volume V, consacré aux amis suisses, nous retiendrons plus particulièrement la correspondance échangée avec Sven Stelling-Michaud (commentée par M. Stelling-Michaud lui-même) et consacrée à deux ouvrages de Cingria: *La Civilisation de Saint-Gall* et *Pétrarque*, qui nous amènent à rencontrer le Cingria médiévaliste, à l'érudition impressionnante, plongé dans des manuscrits dont il n'oublie jamais la beauté, et qui, fin spécialiste, reste toujours un *amateur* au meilleur sens du terme.

Un autre ami suisse retient naturellement l'attention, c'est René Auberjonois dont la correspondance devait figurer dans le volume V mais dont le manuscrit s'est malencontreusement trouvé absent au moment de la mise sous presse. C'est donc en appendice au tome XVII qui contient la bibliographie et l'index, que nous trouvons ces lettres. Elles s'étendent sur plus de vingt ans et frappent le lecteur par la constance de leur style, comme en témoigne cette évocation de Ravenne:

«Voulez-vous savoir pourquoi j'aime l'Italie? pour une multitude de choses, mais primordialement pour cela: une minute de rassérèment, une minute paradisiaque, alors qu'il semblait que tout était voué au désespoir.

Et puis ces mosaïques, ces grandes dames romaines qui procèdent sur les murs, arquées de grandes voiles; ces navires, ces poissons, ces yeux d'or mourants sur les proues!...» (T. XVII, p. 330).

Vouloir définir le style épistolaire de Cingria reviendrait forcément à l'enfermer dans quelque cadre que chaque lettre aurait tôt fait de faire éclater. On y trouve en effet la multiplicité de ses dons, le classicisme de l'écrivain à «l'âme antique», l'ironie et l'humour du portraitiste, le lyrisme du troubadour et le talent d'un conteur qui, par un dosage subtil de la langue parlée et d'une expression recherchée, parvient à rendre évidente comme seule possible, sa vision du monde, à l'instant où on le lit. Il prouve en tout cas qu'il a trouvé dans la lettre un genre littéraire convenant particulièrement à sa fantaisie, à ses humeurs, à son goût de la communication, prétexte à l'éclatement de sa créativité. On peut se demander si aborder la lecture de Cingria par le biais de sa correspondance (surtout celle de jeunesse) ne serait pas la manière la plus aisée d'entrer dans son œuvre, de se familiariser avec tous les aspects de sa langue et de succomber au charme d'une musique qui lui est propre.

Venons-en maintenant au volume XVII consacré à la bibliographie et à l'index général des *Œuvres complètes* et de la *Correspondance*. Volume XVII effectivement si l'on compte les onze volumes d'œuvres et les cinq tomes de la correspondance. A ce propos on peut se demander si cette numérotation ne risque pas d'induire en erreur quelque lecteur non familier de cette édition et qui

chercherait en vain les volumes douze à seize! puisque les volumes de correspondance ne portent pas la mention «Œuvres complètes». Ce choix nous semble dicté par le souci de l'éditeur de souligner qu'Œuvres et Correspondance forment un tout, qu'il s'agit d'une œuvre dont on souligne le caractère global en réunissant tous les titres, tous les correspondants, et d'une manière générale, tous les noms cités dans les seize volumes, en un même index.

La bibliographie, due aux recherches de M^{me} Gisèle Peyron, est le fruit de sa longue familiarité avec l'œuvre et le personnage de Charles-Albert Cingria. Son premier chapitre «Œuvres de C.-A. Cingria publiées en volumes» fera le bonheur des bibliophiles et amène à découvrir que les vingt-sept titres d'œuvres ici relevés ont été édités chez plus de vingt éditeurs dont quatorze maisons d'édition romandes, il est intéressant de le souligner; sans compter les œuvres publiées dans des ouvrages collectifs (relevées au chapitre II), dont par exemple le bel exemplaire des *Pénates d'argile* où C.-A. Cingria signe Adalbert d'Aigues-Belles et où on le retrouve entouré de son frère Alexandre, de Ramuz et d'Adrien Bovy.

Les notices des premiers chapitres sont très complètes, relevant entre autres les variantes qui peuvent exister d'une édition à l'autre. Celles du chapitre VI, consacré aux *Œuvres complètes*, auraient mérité, par contre, un développement incluant par exemple les titres des proses.

Cingria accorda sa collaboration à une centaine de journaux et revues, dont beaucoup de petites feuilles éphémères que connut la Romandie, et il est précieux de pouvoir en suivre l'étendue à travers le relevé très précis qui en est fait au chapitre IV. Nous avons apprécié que les dates de création (et de disparition) des diverses publications soient indiquées, ce qui nous permet de noter que Cingria accorda à vingt-huit reprises des articles à des revues nouvelles.²

Le chercheur découvre également ici plus de 370 titres d'articles et d'études couvrant un large éventail de la presse, de la *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse* de 1904, à propos des *Pénates d'argile*, en passant par le *Bulletin paroissial de Vézenaz*.

Toutes les notices bibliographiques réunies dans ces huit chapitres permettent de se faire une idée précise de l'histoire des œuvres de Cingria et de l'écho qu'elles ont pu susciter dans le monde littéraire. Si elles ne sont livrées au public qu'aujourd'hui, n'oublions pas cependant que c'est bel et bien, comme le relève P.O. Walzer dans sa postface, le travail préalable de M^{me} Peyron qui a permis l'élaboration d'un projet de publication définitif aboutissant aux dix-sept volumes de la présente édition.

Quant à l'index, il a été établi par M^{mes} Brigitte Clerc et Maryse de Courten, qui ont choisi de réunir en un seul corpus tous les noms propres, titres d'œuvres et d'articles en variant les caractères d'impression pour mieux les distinguer. On s'y retrouve très bien et nous avons apprécié que les noms de correspondants ou de personnages familiers de Cingria soient brièvement décrits. En effet, bien souvent quelques mots suffisent à animer un index et à préciser ou susciter des recherches. Le seul regret que nous ayons à formuler est que le présent volume ne soit pas indexé. La correspondance d'Auberjonois, publiée en annexe, l'eût mérité.

Ce volume XVII marque ainsi l'achèvement de la publication des *Œuvres complètes* de Cingria. «En publiant ce Cingria, que ses admirateurs ne sauraient trouver excessivement intégral, écrit Pierre-Olivier Walzer, nous croyons avoir bien servi la cause du patrimoine littéraire romand. Faisant pendant aux vingt-deux volumes du grand Ramuz bleu de Mermod, les dix-sept volumes ocres et bruns de Cingria de l'Age d'Homme témoigneront aux générations futures de la

variété de nos inspirations fondamentales et apprendront à nos après-venants à équilibrer la gravité par la fantaisie, le brun par le doré, et les rides par le sourire» (T. XVII, p. 344).

Marianne Perrenoud.

NOTES

¹ Les lettres à C.-F. Ramuz ont été publiées dans: *C.-F. Ramuz, ses Amis et son Temps*, présentation, choix et notes de Gilbert Guisan, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1967-1970, 6 vol. Quant aux lettres à Adrien Bovy, elles ont fait l'objet d'une publication aux éditions de l'Age d'Homme dans la «Merveilleuse Collection», en 1967: *Vingt-cinq lettres à Adrien Bovy*, présentées et préfacées par G. Guisan qui a conservé dans cette édition l'orthographe parfois fantaisiste de Cingria.

² L'ordre chronologique de la première collaboration de C.-A. Cingria aux différents périodiques où il écrivit détermine ici l'ordre de leur classement dans ce chapitre. Il permet certes de suivre l'évolution de Cingria mais, d'un point de vue essentiellement pratique, l'ordre alphabétique aurait rendu la consultation plus aisée.

A propos de ce même chapitre nous voudrions relever une erreur d'impression: *Combat* ne fut pas créé en 1951 mais en 1941.

Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981, 198 p.

Les dramaturgies contemporaines ont entre elles ceci de commun qu'elles rompent avec les formes imitées, transgressent les lois constitutives d'un genre pour risquer le côtoiement téméraire de la comédie et du mélodrame, de la farce et de la tragédie, du mauvais goût et du raffinement esthétique... Et, loin de se neutraliser, les contraires s'aiguisent. Confrontant les créations des vingt-cinq dernières années, Jean-Pierre Sarrazac, plutôt que de tenir registre de leurs échecs ou de leurs inachèvements, s'efforce d'en indiquer «*l'avenir multiple*».

Parce qu'il s'élève contre la primauté accordée, aujourd'hui, à la mise en scène, Sarrazac se donne pour fin de réconcilier les deux fonctions du texte de théâtre: sa fonction de texte à lire et sa fonction de texte à jouer. Il s'est mis à l'écoute des œuvres comme si elles formaient un ensemble d'un seul tenant, un texte virtuel écrit à plusieurs mains, texte «*fantomatique*» et «*monstrueux*», «*hybride*» et «*utopique*», dont il fait entendre «*la parole plurielle et contradictoire*». Son livre nous introduit de plain-pied dans l'atelier d'un auteur collectif, à la fois exemplaire et invraisemblable, et nous initie au «*processus de construction de la pièce de théâtre*»: ainsi en voyons-nous les éléments se mettre peu à peu en place, à la manière d'un puzzle.

Mais les œuvres du répertoire moderne composent un paysage au relief tourmenté; marquées leurs ressemblances, il s'agit d'en exprimer les nuances; si les auteurs partagent les mêmes visées, leurs réponses artistiques apparaissent parfaitement désaccordées, voire se contestant les unes les autres: chaque dramaturge va son chemin. Sarrazac, scrupuleusement, consigne ces «*gestes singuliers*». Une méthode souple lui permet d'assurer le lien entre les enjeux communs — se soustraire à la sujétion de formes convenues pour, sans cesse, les réinventer, les remettre à neuf — et la diversité des écritures dramatiques contemporaines.

L'auteur-rhapsode

Obéissant au souci de dire l'harmonie du monde, le drame, tel que le définit la *Poétique* d'Aristote, offre au regard une ligne sans rupture. Son armature est nette. Depuis, Brecht a proclamé la précellence du discontinu. L'œuvre épique se concentre sur le détail. Elle se plaît à se fragmenter, à se disperser en lambeaux, en morceaux détachés. Son tracé est hésitant, sinueux, parfois même brisé. Assimilant les procédés du roman, elle se métisse: d'où la tension qui l'anime.

Le dramaturge se mue en *écrivain-rhapsode* (l'étymon grec *rhapteîn* signifie «*coudre*»), appliqué à ravauder ce qu'il vient de déchirer, à défaire ce qu'il a lié. Il mime les gestes du chirurgien: «*couper et cautériser [...] à même le corps du drame*». Par la juxtaposition de moments dramatiques et de parties narratives, l'alternance des modes poétiques, les contrastes de ton, le théâtre rhapsodique se donne les moyens «*de rendre compte de notre existence comme séparée*». Il montre l'homme sans prise sur le monde, impuissant à satisfaire ses besoins et ses désirs, floué par une société mue par la chasse au profit.

Le théâtre épique répudie l'univers du drame fondé sur la clôture et la proximité. En privilégiant le lointain, il consacre une nouvelle dimension de l'espace et du temps. Pour faire voir, simultanément, des bribes du réel, le dramaturge opère des coupes, condense, réduit. L'espace de la scène se dilate, s'étend à l'univers entier; le dedans et le dehors s'y conjuguent: c'est un lieu qui se suffit à

lui-même. Inaboutie, l'œuvre épique n'a pas à puiser autour d'elle, «*dans les fausses profondeurs de la coulisse*», un surcroît de réalité — alors que sur le petit univers du drame bourgeois pèse constamment un arrière-monde.

L'espacement du texte

L'auteur dramatique traditionnel s'absente de son texte. La voix de l'écrivain-rhapsode, elle, revendique le droit de s'immiscer dans les interstices du dialogue ou du soliloque. Voix perturbatrice, qui «*embraye*» et «*problématise*». Qu'elle demeure tapie dans les indications scéniques, comme à la lisière du texte, ou affirme son assurance; qu'elle se localise à l'intérieur d'un ou de plusieurs personnages, cette voix ménage une nécessaire distance entre le réel et l'imaginaire, où se glisse la part de méfiance à l'égard de la souveraineté de la fiction. Le théâtre actuel manifeste violemment son caractère anti-illusionniste; il exige des spectateurs sur le qui-vive.

Un rapport dialectique — par le biais de la «*distanciation*», formule-clé du théâtre épique — s'institue entre la scène et la salle, l'acteur et son rôle, l'individu et la société. Chaque protagoniste du spectacle est mis en *situation*. En confrontant sous son regard critique les opinions des personnages, le dramaturge somme le public de prendre parti et l'implique dans une Histoire en devenir. Il se rapproche aussi du dialogue socratique; et quelques pièces, en France, se sont engagées dans la voie d'un théâtre politique nettoyé de son marxisme, laissant tomber les dogmes et les idéologies, pour devenir «*maïeutique*».

La voix de l'auteur détache un moment du texte ou isole un bloc de répliques. Cette opération, Sarrazac la nomme «*le titrage*». Le titre libère au cœur de l'œuvre un nouvel espace: celui du tableau, mot à entendre dans son acception la plus large puisqu'il recouvre une multitude de découpes («*séquences*», «*morceaux*», «*mouvements*», voire «*journées*» reprises de la Comedia espagnole...). A l'ordre chronologique, le tableau substitue l'ordre logique. Il brise le flux dramatique et, dans un mouvement de récurrence, remonte des effets aux causes.

Le drame moderne veut être le lieu d'un montage. Le rôle qui s'y trouve alloué au tableau et au titrage est l'*espacement* du texte. Le blanc ou le rien viennent habiter l'œuvre. «*Espacer le texte dramatique, c'est ériger une architecture du vide. Déconstruire.*»

Alors le tableau se transforme en une «*scène à défaire*», misant «*moins sur le gain que sur la perte*». L'écrivain-rhapsode fait sienne la démarche prescrite naguère par Walter Benjamin à l'usage de l'acteur épique: «*espacer ses gestes comme un typographe espace ses mots*». L'épreuve qu'il fait subir au corps du drame lui permet d'accuser «*les paroles et les gestes socialisés de ses personnages*».

Le drame moderne avance donc par à-coups; mais que l'auteur se risque à pousser à bout l'espacement de son texte, ne condamne-t-il pas la fable à la dissolution? Or la fable, loin de contrecarrer son projet, va dans le sens du montage; elle agit comme «*instance de contrôle du réel sur la fiction*».

Le personnage-créature

Brecht a porté en terre le personnage traditionnel, jetant la suspicion sur ce couple de mots: caractère et psychologie. Marchant dans ses pas, l'auteur-rhapsode récuse le personnage conçu à l'image de l'homme. Il supprime son ancienne unité organique, décourage toute tentative d'identification ou de

«reconnaissance» de la part du spectateur. Devenu «*créature*», le personnage émerge du néant au lever de rideau, y retourne à la fin de la pièce; en sorte que son existence se confond avec le temps de la représentation. Si le dramaturge «*réfute la coalescence du personnage de théâtre et de la personne humaine*», c'est qu'il entend tracer une ligne de démarcation, infranchissable, entre l'art et la réalité. (Aussi l'acteur n'a-t-il pas à se couler dans la peau de son personnage. Il se propose de le montrer et de montrer qu'il montre.)

Sans poids ni épaisseur, privé d'un passé et d'une identité, la créature est un personnage couturé, «rhapsodé». «*Défiguré*», il s'est vidé de sa substance, a perdu tout contour personnel. Son statut se trouve ainsi déporté du typique vers l'atypique ou le monstrueux.

Le personnage dramatique — ou «*figure*» — en appelle, afin de prendre forme, au spectateur. Incomplet et divisé, il est à construire. De l'empêchement à être nommé, c'est-à-dire réduit, il «*tire le bénéfice d'une stature qui excède largement celle du personnage individué*». Il est ce corps unique où s'entrecroisent plusieurs voix: la figure «*socialise le personnage*».

Des mots issus d'un corps muet

Le dialogue dramatique dépérit et déserte peu à peu la scène. Les répliques apparaissent mal ajustées, désarticulées. Et le «*langage*» investit l'espace théâtral.

Le dialogue contemporain précipite la ruine de cette dialectique optimiste en vertu de laquelle le personnage est le sujet agissant du langage et chacune de ses paroles la mise en acte de sa pensée. Désormais, l'homme est montré dans son assujettissement au langage. J.-P. Sarrazac renvoie à Beckett: «*identités vacillantes immergées dans l'indéfini du langage, les créatures beckettiennes n'en sont plus que de pâles précipités*». Le personnage s'enlise dans les mots.

Chez Beckett, justement, le dialogue se compose en fait de soliloques mis bout à bout. Chaque personnage ne saisit de l'autre que ses apartés; et lorsqu'il parle, ce n'est jamais qu'à son insu. Au lieu de le rassembler, sa parole le désunit. Ce personnage parle moins qu'il n'écoute; et ce qu'il entend n'est pas le discours d'autrui — qui le traverse sans qu'il ne l'intercepte — mais ses propres paroles, prononcées à sa grande confusion. Dans le dialogue beckettien, le sujet parlant est fissuré, il s'étoile en voix discordantes et contradictoires.

L'œuvre de Beckett a ouvert une brèche: aujourd'hui, le monologue a envahi l'aire de jeu. En empruntant au romancier le procédé du «monologue intérieur», le dramaturge «*extravertit le soliloque*». Il donne consistance au débit mental des personnages, lesquels, singulièrement, parlent en se taisant: «*Le soliloque (...) monte d'un corps muet. Il est, littéralement, transcrit du silence*».

La scène du monologue à plusieurs voix — la scène du *polylogue* — se présente comme un vaste «parloir» ou «racontoir» théâtral, au centre duquel se place le personnage soliloquant. Nous l'y surprenons en pleine métamorphose: il se démultiplie sans cesse, repousse les limites de son individualité et «*recouvre une socialité que la réalité, obstinément, lui refuse*».

Le soliloque, éminemment provocateur, se donne pour autre ambition de combattre le «*trop homogène*» du langage dramatique. Le texte rhapsodique s'accommode mal du dialogue lisse et sans pli. Il fait se heurter des blocs de langage étrangers, voire réfractaires les uns aux autres. Le choc sonore du français et d'un dialecte (le breton, l'occitan...), de différents registres lexicaux, de jargons dissonants, contribue à l'hybridation de la langue théâtrale.

Les détours de la fiction

Dès le XVIII^e siècle, les dramaturges usèrent de libertés avec les genres théâtraux fixés à l'époque classique et enclos dans des règles contraignantes. Ces genres distincts sont aujourd'hui en voie d'extinction; les sous-titres des pièces de Ionesco («drame comique», «pseudodrame»...) suffisent seuls à nous en persuader; nous assistons «à leurs derniers éclats parodiques». Une résurgence de la tragédie, prophétisée par quelques esthéticiens du théâtre, semble compromise: nul ne s'attarde plus à reproduire des genres d'académie, ou ressentis comme tels, et le sentiment tragique de l'existence s'exprime dans des formes plus ou moins éloignées de la tragédie: allégorie, parabole, proverbe, apologue, satire...

Toutes favorisent l'art du *détour*. Unique forme possible de raccourci dans le théâtre réaliste, il démystifie la position de recul prise par un auteur, ou une œuvre, à seule fin de sauvegarder l'illusion de réalité. Distance tragique et proximité comique sont définitivement confondues. Le texte rhapsodique fait se télescoper le proche et le lointain; aux conséquences de ce carambolage se mesurent les effets du détour.

Le drame moderne assigne au détour la fonction d'encourager chez chaque spectateur une «re-connaissance» de la réalité. Il se souvient que la «distanciation» brechtienne — *der Verfremdungseffekt* — repose, à l'origine, sur un rapport de tension entre le familier et l'étranger. Dans le théâtre rhapsodique, celui-ci est destiné à dessiller les yeux. Il suscite en nous l'intrigue ou l'étonnement, nous enseigne à reconnaître l'insolite sous le quotidien, le scandaleux sous le naturel. Il conduit chacun à porter un regard inquisiteur sur le défilé sans surprise des événements, par le biais «du grossissement, de l'éloignement, de l'exemple, de l'exotisme...».

L'art du détour — qui nécessite une économie sévère de la forme — se comprend comme une entreprise de décapage, de salubrité: il désencombre le théâtre des procédés voyants du naturalisme. Il suspend l'avancée de la fable, interrompt la progression d'un sens, et par là autorise le dramaturge, scalpel en main, à couper à même la réalité.

Démanteler les formes et montrer l'homme d'aujourd'hui

Difficile d'accès — trop d'œuvres négligent de donner aux spectateurs, qui s'y égarent, des prises où s'agripper — ce type de théâtre éveille une légitime méfiance. Allons au plus court; né d'une urgence: faire table rase puis rendre une virginité aux formes les plus usées, ne s'engage-t-il pas aveuglément dans une voie sans issue? Le guette en effet un grave danger: que, libéré des servitudes de leur usage accoutumé, il ne se laisse emporter par son propre élan — ne devienne théâtre *sans forme*, théâtre déliquescant.

(Un repli s'opère aujourd'hui vers les formes les plus élémentaires du spectacle, des mystères médiévaux au théâtre de la foire, en passant par le *nô* japonais, les marionnettes et le cirque: est-ce, pour une part au moins, le signe d'une prise de conscience des sourds périls auxquels s'expose le drame contemporain?)

Acquis au théâtre qu'il baptise rhapsodique, Jean-Pierre Sarrazac le juge à même de nous jeter à la découverte de l'homme moderne. *L'Avenir du drame* — B. Dort le note dans sa préface — expose, par grandes rubriques, les virtualités d'un théâtre «où la représentation s'inscrit dans le vif de nos pratiques sociales» et où rien, cependant, n'est jamais dit ni joué à titre définitif.

A chacun d'entrer ou non dans ces vues; il reste que Sarrazac tâche à rendre au dramaturge sa vraie place: cet effort est plus méritoire qu'il n'y paraît. La

mise en scène, le décor, l'expression corporelle de l'acteur ont tour à tour colonisé le théâtre post-brechtien et mis le texte dramatique entre parenthèses. Sarrazac le sauve du rôle marginal dans lequel l'ont confiné, peu ou prou, les avant-gardes successives. Du coup, il fait tomber les barrières entre les divers éléments de la représentation: c'est que, pour lui, seule une étroite communion entre le texte et la scène est susceptible de garantir la réussite du théâtre de demain: le «théâtre rhapsodique».

Norbert Bandelier.