

« Il me faut des longs pleurs
les sillons mémorables¹ ! »
Voies et voix de quelques poètes romands

PETER SCHNYDER

Beauté : perdue comme une graine,
livrée aux vents, aux orages, ne faisant
nul bruit, souvent perdue, toujours
détruite ; mais elle persiste à fleurir,
au hasard, ici, là, nourrie par l'ombre,
par la terre funèbre, accueillie par la
profondeur.

PH. JACCOTTET, *La Semaïson*, 1984.

Des voix et des voies

Les frontières géographiques sont sur le point de devenir plus poreuses qu'autrefois, et les sites Internet y contri-

1. Pierre-Louis Matthey, *Alcyonée à Pallène*, Genève, Albert Kundig, 1941, sans p., repris dans *Alcyonée à Pallène et autres textes, Poésies complètes*, t. IV, édition préparée par Marion Graf, Chavannes-près-Renens, Empreintes, 2016, p. 31.

buent puisqu'ils proposent également — et venant de Suisse romande même — de la poésie, des lectures, des analyses, des discussions, y contribuent sans doute. Et pourtant, ne sous-estimons pas les préjugés : souvenons-nous que malgré les efforts déployés, depuis de longues années, par les institutions fédérales, régionales et cantonales, de la part des éditeurs, revues, bibliothèques, centres de recherche, fondations, prix et encouragements officiels divers, la poésie de Suisse romande ne fait pas, sauf exception, partie de la poésie française² ! Saluons pour lors toutes les occasions éditoriales françaises qui, au lieu de la passer sous silence en parlent ou, mieux encore, en font leur sujet, comme le propose ce volume, préparé par les soins de Tania Collani, Paola Codazzi et Caroline Werlé.

Si les lecteurs de Suisse romande sont en général à l'écoute de ce qui se fait chez les éditeurs français, l'inverse n'est pas la règle (loin de là). Or, la poésie suisse d'expression française n'est pas un simple appendice de celle du grand voisin : elle est plutôt un champ expérimental d'essais poétiques les plus divers ! Elle est davantage libre, sans doute, n'ayant pas à se conformer aux lignes de force d'une tradition contraignante. Elle est certes influencée par la région et souvent par le canton — avec leurs us et coutumes —, mais elle obéit à d'autres règles culturelles et linguistiques. Ainsi, elle enrichit la poésie de langue française d'une manière non négligeable, ce que confirment à leur tour les entretiens réunis dans ce volume.

Dans ce qui suit, nous proposons un survol de quelques étapes de la poésie de Suisse romande dans la première moitié du XX^e siècle, en insistant sur les problèmes liés au prestige de l'alexandrin, puis sur son abandon progressif et sur ce que ce

2. Nous avons eu l'occasion de résumer la situation éditoriale autour de la poésie en Suisse romande dans notre étude « Un art de l'oscillation. Trois approches concentriques de la poésie romande », dans Serge Bourjea (éd.), *Francophonies du proche. Les poésies d'expression française, en Suisse et en Belgique, aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 15-73. Près de dix ans plus tard, la situation n'a, hélas, guère changé...

décalage de poids a pu entraîner au niveau du rythme et de la voix. Une poignée de poètes seront conviés, leurs voix — et leurs voies — examinées brièvement : Blaise Cendrars, Pierre-Louis Matthey, Gustave Roud, Philippe Jaccottet, Jean-Pierre Schlunegger et Francis Giaouque. C'est avec Schlunegger et Giaouque que nous proposons de clore ce bref aperçu. Ils peuvent fasciner, pour différentes raisons, à commencer par leur insoumission à l'ordre établi. Ensuite, par l'importance qu'ils accordent, volontairement ou involontairement, au silence, à ce qui n'est pas dit, ou ne peut l'être.

Crise de vers

La Suisse romande devient helvétique à partir de l'Acte de médiation de 1803 et du Congrès de Vienne en 1815, mais la poésie n'y est pas *a priori* l'apanage de la classe cultivée. Si l'on excepte le multitalentueux Jean-Jacques Rousseau, les Helvètes d'alors pratiquent plutôt le genre épistolaire, la prose didactique ou encore le journal. On peut mentionner Béat Louis de Muralt, Philippe-Sirice Bridel, Louis Duchosal, Alexandre Vinet, et bien entendu Henri-Frédéric Amiel. Une voix poétique originale s'est élevée, certes, dans le dernier tiers du XIX^e siècle : Alice Chambrier (1861-1882). Mais cette Neuchâteloise talentueuse a succombé à une pneumonie dans la fleur de l'âge et sa poésie se situe encore du côté du romantisme.

Or, comme dans le poème « Paris change » de Baudelaire, il n'y a pas que Paris qui change : il y a également la poésie ! Baudelaire en savait quelque chose : il est l'un des premiers à avoir cédé au démon de la transgression, en démontant de l'intérieur les lois de la versification, si bien ancrées dans la tradition de la poésie française. Avec ses *Petits poèmes en prose*, le poète tendait insolemment vers une rythmisation personnelle, en fonction de l'énoncé avant tout. Aussi, le vers a-t-il été poussé petit à petit vers la sortie — au profit de la prose, « forme

de discours non assujetti aux règles de la poésie », selon Quintilien. C'était une révolution à la suite d'Aloÿsius Bertrand, le grand expérimentateur, où — comme l'a rappelé Pierre-Olivier Walzer dans *La Révolution des sept* — Arthur Rimbaud achève le grand chamboulement de la poésie de langue française, qui va devenir largement une poésie *sans le vers*. Il s'agit d'avoir à l'esprit les noms des sept « révolutionnaires » : Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Cros, Nouveau, Laforgue³. Et ce n'est pas un hasard si Stéphane Mallarmé a commencé à rédiger, après la mort de Victor Hugo, un essai d'une grande lucidité, *Crise de vers*. Le poète rappelle le prestige de la versification et du travail de cette dernière sur la langue même. Mais il va plus loin et propose une analyse étonnamment prémonitoire de ce que risque de devenir la poésie après Hugo. Car selon le poète, ce « géant » incarnait le vers français, il « était le vers personnellement⁴ ». Sa disparition accélère celle du vers même, du mètre, bref de la versification.

À quoi il faut ajouter que pendant de longues années, les poètes choisissaient vers ou prose à leur guise, sans négliger une forme intermédiaire, hybride : le vers libre. Mais c'en était fait du système métrique et, souvent de la rime — au profit d'un rythme libéré et de sonorités nouvelles. Si l'on compare les poésies versifiées de Baudelaire aux variations en prose (en principe ultérieures), on se rend compte que leur éclairage et leur intonation changent, et pour lors le sens même du texte : la prose poétique parvient à exprimer le monde différemment que ne le dira le poème isométrique ! Or, malgré les regrets de la concision et de la condensation créées par la versifica-

3. Pierre-Olivier Walzer, *La Révolution des sept : Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Cros, Nouveau, Laforgue*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970.

4. Nous renvoyons à notre article « Crise de vers ou crise de poésie ? Quelques réflexions à partir de *Crise de vers* de Mallarmé », *Colloquium Helveticum*, n° 40, Fribourg, 2009, p. 147-165. Pour l'essai de Mallarmé, voir *Œuvres complètes*, t. II, édition préparée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 204-213.

tion, le vers libre accordait aux poètes de nouvelles libertés. André Gide, qui a courageusement défendu Mallarmé contre les attaques injustes d'un Adolphe Retté et de quelques poètes occasionnels, a vu juste :

[...] les poètes à venir, héritiers d'aucune forme, mais de la très riche ferveur, de l'intense et diverse émotion de la pléiade d'aujourd'hui, trouvent, plastique à souhait, une langue, prose tant qu'on voudra, mais si belle, si souple, et nombreuse et rythmique enfin, si hardie, si sensuelle et soucieuse d'émotion, que le plus poétique génie pourra s'y dire⁵.

Et d'ajouter, ayant lui-même renoncé à ses propres ambitions de poésie versifiée, « que les mauvais poètes seuls demanderont encore aux formes surannées la protection, le support et le déguisement de leur débilité lyrique⁶ ». Ces lignes désenchantées ont été écrites peu de temps avant la fin du XIX^e siècle, à un moment où le vers alexandrin était encore, sinon vénéré, du moins largement respecté. Les poésies d'un Sully Prudhomme (1839-1907), d'un José-Maria de Heredia (1842-1905), d'un Jean Moréas (1856-1910) ou d'un Léon Deubel (1879-1913) l'attestent. Or, ce refus de « toucher » à la versification avait aussi son prix. Deubel fait ainsi penser à Pierre-Louis Matthéy (1893-1970), sur qui nous reviendrons. Le poète belfortain est un bel exemple de poète « victime » de sa poésie ; il en est littéralement mort. Car le vers était tout pour lui : « Il n'est pas pour moi de volupté supérieure à celle que je puise dans un beau rythme, un vers dense, un de ces "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change" que je trouve parfois et que la vulgaire prose s'épuiserait en vain à traduire en vingt mots⁷. » Il est significatif que Léon Deubel

5. André Gide, « Lettre à Angèle [VII] », *L'Ermitage*, juin 1899, dans *Essais critiques*, édition préparée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 53.

6. *Ibid.*, p. 54.

7. Lettre de Léon Deubel à Serge Evans, sans d. (hiver 1907-1908), voir Peter Schnyder, « Léon Deubel, une victime de sa poésie ? », dans Tania Collani

ait laissé à son tour un « Tombeau du poète » qui s'élève bien haut dans sa maîtrise formelle — au risque de se couper du commun des mortels :

Par les sentiers abrupts où les fauves s'engagent,
 Sur un pic ébloui qui monte en geyser d'or,
 Compagnon fabuleux de l'aigle et du condor,
 Le Poète nourrit sa tristesse sauvage⁸.

Malgré cette tension vers un maximum de densité et de condensation du côté de la forme, le fond s'en ressent : volonté d'accéder à des régions inaccessibles et inhospitalières (« les sentiers abrupts où les fauves s'engagent ») ; recherche d'éléments paradoxaux (« geyser d'or », « tristesse sauvage »). Or, malgré ces efforts louables, que vaut *in fine* un poème qui se satisfait de sa forme pure ? Cette discussion n'est donc pas close et elle a dû intéresser en son temps un jeune homme d'origine suisse : Blaise Cendrars.

Ouvertures transgressives : Blaise Cendrars

C'est Blaise Cendrars (1887-1961) qu'il faut mentionner dans le mouvement de l'« esprit nouveau » — cher à son ami Guillaume Apollinaire (1880-1918) — qui a concerné la peinture au même titre que la poésie. Cendrars trouvera rapidement, dans le tourbillon des rencontres françaises, une tonalité et un rythme nouveaux qui introduisent dans ses proses poétiques un élément ample, épique. Celles-ci reviennent au poème long et maintiennent la structure des strophes, sans abandonner totalement la charpente alexandrine. Comme son ami Apollinaire, il fait intervenir le quotidien dans son vers, la ville, Paris, la Tour Eiffel, les joies et les soucis de la vie de tous les jours, qui peuvent

(éd.), *Variations et inventions. Mélanges offerts à Peter Schnyder*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 474.

8. Léon Deubel, *Une arche de clarté. Anthologie*, édition préparée par Éric Dusser, Paris, Archives Karéline, 2013, p. 62. Le dernier vers résume à merveille le défi de Deubel : « Il reprit le chemin blasphémé du Soleil » !

alterner avec des images de féerie, mais aussi avec celles de tristesse, d'abandon et de misère. Avec l'un et l'autre, c'en est fini de la poésie déclamatoire, on l'a dit, et du mètre et de la rime rigides, du mot rare aboutissant à l'hermétisme, de la séparation des poètes du reste des mortels ainsi que du poème-objet, cristallin. Né à La Chaux-de-Fonds qu'il a quittée tout jeune pour parcourir l'Europe, la Russie, les États-Unis, Blaise Cendrars se trouve un beau jour, en 1912, à New York — seul et désargenté. Le jour de Pâques de cette année, il se réfugie dans une église et rédige, après son recueillement, un long poème, d'une grande liberté de ton, avec des couplets, pour la plupart proches des vers alexandrins rimés ou assonancés, *Les Pâques à New York* : « Seigneur, rien n'a changé depuis que vous n'êtes plus Roi. / Le Mal s'est fait une béquille de votre Croix⁹. »

Ce poème initiateur d'une poétique fondamentalement nouvelle sera confirmé et affermi l'année d'après par un long poème épique, *La Prose du Transsibérien*, qui est peut-être son chef-d'œuvre. Des vers amples, de douze pieds, succèdent à des vers brefs, qui sont comparables à la jactance chère à Apollinaire :

Et pourtant, et pourtant,
J'étais triste comme un enfant
Les rythmes du train
La « moelle chemin-de-fer » des psychiatres américains
Le bruit des portes de voix des essieux grinçant sur les rails
[congelés
Le ferlin d'or de mon avenir
Mon browning de piano et les jurons des joueurs de cartes dans
[le compartiment d'à côté
L'épatante présence de Jeanne
L'homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement
[dans les couloirs et qui me regardait en passant
Froissés de femme
Et le sifflement de la vapeur
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel

9. Blaise Cendrars, *Les Pâques à New York* [1912], disponible en ligne : <cahierslibres.fr> [consulté le 31/05/2021].

Les vitres sont givrées
Pas de nature¹⁰ !

Et l'alexandrin majestueux ? Pierre-Louis Matthey

Le paradoxe, c'est que peu de temps après, Pierre-Louis Matthey publie son premier livre, *Seize à vingt*, qui fait souffler sur le paysage littéraire romand un vent libérateur :

Je suis le solitaire au bord des profondeurs.
En vain ! J'appelle un nom que n'emplît pas la vie...
Ma voix perdue se meurt, et l'ombre me demeure :
Je voudrais être une musique qui s'oublie¹¹.

Mais malgré ce début prometteur, Matthey adhère de plus en plus à une facture classique du vers au mètre surveillé. Il ne va pas aussi loin que Léon Deubel, mais sa rigueur formelle fait que sa poésie risque de moins émouvoir aujourd'hui que les textes de poètes écorchés vifs tels Jean-Pierre Schlunegger (1925-1964) ou Francis Giauque (1934-1965).

L'œuvre poétique de Matthey, chapeauté par la publication, en 1968, de ses *Poésies complètes*, revues non sans rigueur et avec parfois une sévérité (trop) grande de sa part, comporte les recueils de jeunesse et les recueils de la maturité, notamment *Alcyonée à Pallène* (1941), considéré comme son chef-d'œuvre, ses nombreuses traductions-recréations du domaine anglophone : *Keats* (1950), *Blake* (1947), *La Tempête* (1932), *Roméo et Juliette* (1947), les *Sonnets* de Shakespeare, ainsi que le florilège intitulé *Amis sans âge* (Browning, Butler, John Donne, Meredith, Rossetti, Shelley, Stevenson, Wordsworth). Pierre-Louis Matthey reste un phénomène dans le paysage poétique

10. *Anthologie de la poésie française*, t. II : XVIII^e-XX^e siècles, édition préparée par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 937.

11. Pierre-Louis Matthey, « Le poème secret » [1914], *Seize à vingt*, dans *Poésies complètes*, t. I, édition préparée par Marion Graf, Chavannes-près-Renens, Empreintes, 2016, p. 81.

de la Suisse romande. Jacques Chessex ou Philippe Jaccottet le confirment : on ne peut pas ne pas admirer sa force créatrice, sa volonté de faire œuvre poétique dans un esprit d'objectivation et de forme (néo-)classique. Il nous montre comment la poésie versifiée peut survivre, voire se renouveler au travers d'un discours hautement surveillé, guidé par un mouvement rythmique et un travail subtil sur les sonorités qui ne laissent pas indifférent son lecteur :

Il me faut les suspens, les doutes, les reprises,
Tous les pâles travaux d'un sang musicien...
... Les baisers chagrinés sous les étoiles grises...
Les délices qu'aiguise un perfide entretien !...

Il me faut des longs pleurs les sillons mémorables !
Les rites singuliers crêtant des repentirs !
Comme un rêveur passif sous un bouquet d'érables
Il me faut un ombrage alterné de soupîrs¹² !

Ce sont là des vers mémorables, on en conviendra. Les textes évoluent souvent par glissements progressifs et le poète diffère la constitution d'un centre, ce qui accroît leur tension. Ses exigences poétiques l'entraînent cependant à mettre entre lui-même et ses poèmes une distance qui amenuise l'émotion, le tremblement de la vie, au profit d'enjeux formels : la répétition, le recours au mot rare, les changements de ton parfois brusques. Aussi, la hardiesse des images contribue-t-elle à un lyrisme qui finit tout de même par se figer, se durcir même :

Sibilante, une mère aux terribles cassures,
Mante de lave au seuil du poudroyant réduit,
Taraude d'angles vifs les mornes commissures
Du haut fronton qui se détraque et déroutit¹³...

Une telle poésie fait pénétrer le lecteur dans un autre temps. Elle adhère à un purisme proche du Parnasse et à une

12. Pierre-Louis Matthey, *Alcyonée à Pallène*, voir note 1, p. 16.

13. Pierre-Louis Matthey, « Mort du Soleil », *Calendrier de famille*, dans *Alcyonée à Pallène et autres textes*, op. cit., p. 51.

poésie de facture classique. Elle a sans doute assez de consistance lyrique pour exister indépendamment et à contre-courant de son époque. Même si elle n'est pas exempte d'hermétisme, sa force réside, on l'a dit, dans le rythme, le phrasé, une recherche sonore raffinée et une tension interne savamment entretenue. Mais son audace assume tout de même le sacrifice délibéré de l'émotion première. Ce qui frappe également, c'est que Matthey laisse au poème son flottement sémantique : celui-ci peut être lu comme une tendance à accroître la distance entre le monde et le poème, entre les choses et le langage poétique. C'est peut-être pour rappeler indirectement — et ce serait là sans doute un atout —, que tout ne peut être dit, ni ne doit l'être. Le poète vaudois rejoint, sous cet aspect, des compatriotes plus jeunes, tels Jean-Pierre Schlunegger et Francis Giaucque, quoique le silence de ceux-ci leur fût imposé par leur destin...

Cette poésie aux confins de la pureté formelle fascine, bien sûr, mais le danger reste de ne plus chercher à percer le mystère des choses et des êtres, car le poème finit par se suffire à lui-même. Philippe Jaccottet, peu suspect de parti pris, a laissé entendre que Matthey a couru le risque, « admirable à courir, que le marbre finisse par étouffer la tempête, par éteindre le feu de la vie¹⁴ »...

Prestiges de la prose poétique : Gustave Roud

Par opposition à Pierre-Louis Matthey, Gustave Roud opte très tôt pour une prose poétique souple, harmonieusement rythmée, qui reproduit volontiers, de près ou de loin, la marche à pied. Ce n'est pas un hasard s'il a publié, en très petit nombre, un recueil dont le titre s'oppose aux « montagnards » (à com-

14. Philippe Jaccottet, *Écrits pour papier journal. Chroniques (1951-1970)*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal, Paris, Gallimard, 1994, p. 273.

mencer par Ramuz, mais aussi Eugène Rambert et Maurice Chappaz) : *Éloge de la marche en plaine* (1930).

Et puis il y a la voix :

La poésie (la vraie) m'a toujours paru être (pensais-je en attachant mon dixième sac) une quête de signes menée au cœur d'un monde, *qui ne demande qu'à répondre*, interrogé, il est vrai, selon telle ou telle inflexion de la voix¹⁵.

Sensible, inhibé, Roud parvient, par sa phrase souple et musicale, cherchant la fusion des éléments et — discrètement — celle des corps, à saisir la nature, sans filtre sauf celui de son art. Le réel et l'onirique se mêlent régulièrement. En même temps, Gustave Roud se méfie de la mémoire, qui est pour lui illusion. Il se refuse au souvenir : ce qu'il recherche dans et par sa poésie, ce sont des présences, des présences au monde et, à défaut de vraies rencontres, des instantanés de rencontres où le travail poétique (magie de la métonymie...) peut créer une fusion subite, futile, harmonieuse : un rayon de soleil qui se réfracte sur l'épaule de tel laboureur, les pigeons du village qui quittent la fontaine et attendent patiemment on ne sait quoi, un renard qui traverse le champ et interrompt, un moment, la rédaction du journal... Ses photos, artistiques, et parfois sophistiquées, rappellent ses procédés poétiques et son amour des jeux de miroir¹⁶.

Ajoutons que Roud est en rapport épistolaire avec bien des amis (Georges Nicole, Catherine Colomb, Georges Bor-

15. Lettre de Gustave Roud à Henry-Louis Mermod, dans *Air de la solitude et autres écrits*, avec une préface de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 2002, p. 74. Évidemment, on chercherait en vain le nom de Roud dans l'*Anthologie* citée de la « Bibliothèque de la Pléiade » (ou ceux de Pierre Chappuis, de Jacques Chessex, d'Alexandre Voisard, etc.).

16. Roud est aujourd'hui considéré comme l'un des grands photographes de l'entre-deux-guerres. Ce fonds comporte plus de 13 000 clichés (films, autochromes, diapositives, etc.) ; il est déposé à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne. — Voir aussi le site de l'Association des amis de Gustave Roud, qui publie régulièrement un *Cahier Gustave Roud* : www.gustave-roud.ch.

geaud, Philippe Jaccottet, Maurice Chappaz, Albert Béguin, Jacques Mercanton...). Il tient un journal qui est toujours proche de l'auto-critique, mais qui reflète des étapes pré-poétiques, par ailleurs reprises ici et là, avec quelques modifications, dans ses proses généreuses, où la respiration à l'air libre régit le rythme et décide des thématiques :

On voit passer aux routées de hauts chars de gerbes mortes,
comme un trésor d'été devenu cendre sous le soleil sans pouvoir.
Et voici monter de la vallée, par grandes vagues blêmes et sournoises où s'effondre sans bruit le paysage, colline après colline,
village après village, labour après labour, le dévoreur de lampes et d'étoiles, le perfide seigneur d'extrême-automne, le brouillard¹⁷.

Ce poète et traducteur, photographe talentueux qui, un des premiers, a réussi à tirer des photos en couleur dans son studio à Carrouge, a été une figure tutélaire de bien des poètes de Suisse romande, à commencer par Jacques Chessex et Philippe Jaccottet.

Poésie de la crise — crise de la poésie : Philippe Jaccottet

À l'exception de Charles Ferdinand Ramuz, Philippe Jaccottet (1925-2021) est le seul poète d'origine suisse qui ait, à ce jour, eu droit à un volume de la Pléiade de son vivant, magistralement éditée par José-Flore Tappy (elle-même auteure de plusieurs ouvrages de poésie d'une énergie extraordinaire¹⁸). Jaccottet est un poète subtil, qui reprend la tradition anglaise de la mise en sourdine du soi. Sa devise, c'est l'effacement : « L'efface-

17. Gustave Roud, « Extrême-automne », dans *Air de la solitude et autres écrits*, *op. cit.*, p. 65.

18. Philippe Jaccottet, *Œuvres*, édition préparée par José-Flore Tappy, avec une préface de Fabio Pusterla, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

ment soit ma façon de resplendir¹⁹. » Comme Yves Bonnefoy (1923-2016), il a été un traducteur de poids. Si on parcourt un livre comme *La Promenade sous les arbres* ou *L'Entretien des Muses*, que l'on relise « Le mot joie » ou encore feuillette *Le Bol du pèlerin*, inspiré des peintures de Giorgio Morandi (qui ressemblent tant à sa poésie...), on saisit sa force tranquille, cette adéquation constante de la parole avec l'existence, la prise de conscience que la parole poétique ne parviendra jamais à rivaliser avec la réalité, mais qu'elle lui est finalement supérieure par la trace indélébile qu'elle laisse :

Prenant un peu de recul : je me retrouve aussi loin de compte, après toutes ces remarques, que lorsque, ayant achevé d'écrire à propos d'un pré, je revois le vrai pré ; tellement plus simple que tout ce que j'ai pu en dire, et plus secret ! Mais sans doute est-ce beaucoup mieux ainsi, et tout l'avantage de ce pré, ou de ces peintures, l'un et les autres à ne laisser personne parler à leur place²⁰...

Philippe Jaccottet nous convie à nous dépouiller de notre assurance et cette invite prend son essor dans la fragilisation de son dire. C'est que les commentaires, techniques d'une part (comme ceux de Jean Leymarie), poétiques de l'autre (les siens), ont quelque chose de désespérant, mais c'est « pour la plus grande gloire de l'œuvre²¹ », en l'occurrence la peinture de Morandi. La poésie de Jaccottet est d'une grande force cachée ; elle n'impose rien, évite les images (car trompeuses), et contourne les analogies (car réductrices). Elle vit de son propre poids, toujours consciente de la destruction lente que constitue la mort, tout comme de la victoire de la vie sur elle par les arts. En même temps, le poète est conscient de la crise que subit la poésie de son temps :

19. Philippe Jaccottet, « Que la fin nous illumine », *L'Ignorant. Poèmes (1952-1956)*, *op. cit.*, p. 161.

20. Philippe Jaccottet, *Le Bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, 2001, p. 80. C'est un volume dont l'éditeur, Florian Rodari, a le secret, avec des illustrations en couleur du peintre bolonais.

21. *Ibid.*, p. 55.

Sans doute le poème en vers longs et réguliers suppose-t-il un souffle assez ample et paisible, un équilibre que j'ai perdu, ou que je ne connais plus continûment, naturellement. Solennisation des choses, des instants, accord, harmonie, bonheur. Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème ? La voix retombe trop vite. Il y a une difficulté intéressante dans l'opposition entre le poème-instant (celui de l'*Allegria* d'Ungaretti) et le poème-discours qui a toujours été le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre²².

Le dilemme est tangent et notre époque est opposée au recours à la versification, qui reste déclamatoire, et cherche — on a effleuré cette tendance — à faire des poèmes de beaux objets langagiers, autoréférentiels...

Sur le seuil du silence :

Jean-Pierre Schlunegger et Francis Giaque

Comme annoncé, essayons de clore ce *mini-parcours* en nous arrêtant brièvement sur deux voix particulièrement poignantes, Jean-Pierre Schlunegger (1925-1964) et Francis Giaque (1934-1965). Ils se sont tous deux donné la mort. Ils nous rappellent le conseil que Rilke a prodigué dans sa lettre à un jeune poète : la poésie est un sacrifice, et tout d'abord un sacrifice de soi. Mais cela ne voulait pas dire qu'il soit mortel — loin de là. Or, le sort des deux poètes nous met face à un tout autre problème : celui de la mort. Car que peut la poésie face à cet état irréversible ? En d'autres termes : pourquoi la poésie n'aurait-elle pas une vertu « orphique », permettant aux humains d'éviter le pire (c'est-à-dire la souffrance) ? Toujours

22. Philippe Jaccottet, *La Semaïson. Carnets (1954-1979)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 46. On se souvient du fameux poème « *Mattina* » de Giuseppe Ungaretti (en deux vers et de 7 syllabes) et qui a été beaucoup commenté : « *M'illumino / D'immenso.* » C'est le poème le plus bref du poète italien — mais est-il permis de le considérer comme représentatif de son œuvre ? (Voir, à ce sujet, Peter Schnyder, « Le prestige de l'instant chez Gustave Roud et Philippe Jaccottet », *Cahiers Gustave Roud*, n° 15, Fribourg, 2014, p. 107-122.)

est-il que dans le cas de nos deux poètes les forces de la nuit ont été plus fortes. Mais nous serions malavisés de ne pas au moins profiter de ce qu'ils nous ont laissé, car heureusement, tout n'a pas été tu ! Des choses ont été dites, et mises en poésie.

Après sa licence, obtenue à Lausanne, Jean-Pierre Schlunegger enseigne le français et l'allemand, et fonde la revue *Rencontre* avec quelques amis (Henri Debluë, Michel Dentan, Yves Velan, plus tard Georges Haldas). Quand il a treize ans, son père se suicide. Le jeune homme est depuis en proie à des angoisses terribles qui finiront par prendre le dessus. À trente-neuf ans, il met lui aussi fin à ses jours. Ce décès laisse en friche une œuvre poétique forte et originale, alimentée par un tempérament exempt de tout narcissisme, peu enclin aux embellissements. La contemplation de la nature, des plaisirs simples comme la marche, le pain et le vin partagés, la beauté de la femme, n'ont pas manqué de tempérer son pessimisme natif au travers de sa mise en poésie. À ce titre, celle-ci est chant et enchantement. En même temps, elle intègre le négatif : la misère, la souffrance, l'injustice, le scandale de la mort. Il y a là avant tout une quête de la vérité. L'homme était sociable, engagé ; dans la Suisse frileuse d'après-guerre, il se situait délibérément à gauche de l'échiquier politique (ce qui n'a pas facilité sa carrière d'enseignant). Il s'attaquait également à des traumatismes comme celui de la bombe atomique — « Plus jamais Hiroshima » — et de la guerre — « Contre le réarmement allemand²³ ».

Grand amateur de littérature allemande, admirateur de Hölderlin dont il savait par cœur bon nombre de poésies, Schlunegger était profondément attiré par la musique. Son écriture, qu'une tension interne traverse, traduit cette autre

23. Jean-Pierre Schlunegger, *Pour songer à demain. Poèmes*, Genève, Jeune Poésie, 1955, p. 28-29 et p. 23-25, repris dans *Œuvres*, textes rassemblés par Henri Debluë et Michel Dentan, avec une préface d'Yves Velan, Lausanne, L'Aire, 1978, p. 81 et p. 76-78.

passion. Le premier recueil, *De l'ortie à l'étoile*, publié en 1952, révèle l'aspiration première, la musique et la musicalité de la langue. S'y ajouteront *Pour songer à demain* (1955), *Clairière des noces* (1959), *Pierre allumée* (1962). À ces poésies de facture plutôt classique, tantôt rimées, tantôt en vers libres, parfois assonancées, ou encore en versets, il y a lieu d'adjoindre des proses poétiques : *La Chambre du musicien* (1962), *Une rencontre à Salzbουργ* (1956), mais aussi un « poème dialogué », *La Vitre* (1963), sa dernière œuvre. Vers ou proses, tout est d'une grande force d'évocation à travers un style toujours maîtrisé. L'imprévu subsiste grâce à un émerveillement de tous les instants sans que soit perdu de vue le désastre.

Qu'il écrive des vers ou de la prose, la banalité est bannie et, même si les poésies de jeunesse pèchent quelquefois par un côté trop rimbaldien, le poète trouve rapidement son rythme, une certaine amplitude qui n'est pas de la lenteur, mais une respiration propre — celle du marcheur, souvent solitaire, souvent accablé par de noires pensées. La poésie de Schlunegger se caractérise fondamentalement par un accord toujours fragile avec les choses de la nature :

On dirait de fuyants reflets sur ces visages
Comme sur une eau calme un frisson imprévu
Qui viendrait de si loin de profondeurs si nues
Qu'on détourne les yeux pour reprendre courage²⁴.

On peut qualifier cette poésie de contemplative. Chaque mot est choisi, le champ lexical se limite volontiers à la nature, chaque vers tient. Il est solide, il supporte la construction du poème et retarde son évolution. Il se défait, le plus souvent, de l'intérieur, à rebours du titre et de la direction générale. Ni brutalité ni cynisme : c'est l'ordre des choses. Le serpent se cache dans l'herbe, le bien-être reste chose fragile, c'est un combat incessant et le poète n'a pas le droit de tricher :

24. Jean-Pierre Schlunegger, « Reflets », *De l'ortie à l'étoile* [1952], dans *Œuvres*, Lausanne, L'Aire, 1997, p. 63.