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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 8 (1965)

Heft: 3

Artikel: Henry Spiess et les métamorphoses de la chambre

Autor: Godel, Vahé

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869833

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HENRY SPIESS ET LES MÉTAMORPHOSES DE LA CHAMBRE

Il naquit le 12 juin 1876 à Genève. Son père était un robuste et célèbre médecin d'origine allemande ; sa mère, Genevoise de vieille souche, mélange subtil de douceur angélique et de fermeté puritaine, était la fille du pasteur Emile Demole.

De santé fragile, il fut, dès sa naissance, l'objet d'une extrême et constante sollicitude maternelle, — plus, peut-être, que ses trois frères puînés. Il n'avait que 19 ans lorsque son père mourut. L'influence et le prestige de Madame Spiess ne firent dès lors que croître. (La psychologie freudienne ne manquerait pas de situer dans le complexe d'Œdipe « le noyau de la névrose » dont il devint la proie...)

> « Maman, qui m'as donné mieux que l'amour des femmes,
> et qui blesses d'amour mon cœur prédestiné,
> vois, mon geste retombe, où décline ma flamme !...
> Ah ! je tremble, je brûle ! Et pourquoi suis-je né ?... » [1]

La mère hante l'univers spiessien : évoquée, invoquée, transfigurée, sanctifiée, toujours elle transparaît. (De là, notamment, la *féminité* de cette poésie.) Outre la douceur et la bonté qui lui sont propres, la *mère* incarne à la fois la grâce féminine, la candeur virginale, la sérénité parfaite, pacifiante. Elle est l'Amante; elle est la Rédemptrice.

Le sentiment religieux et l'attachement maternel se recouvrant, se confondant peu à peu, l'aventure verbale se mue en une quête mystique. Cette évolution spirituelle, lente et laborieuse ascension, est perceptible déjà dans le *Visage ambigu,* dans *Attendre,* mais plus nettement dans *Saison divine,* dans *Chambre haute,* son dernier recueil, et mieux encore dans les nombreux textes restés pour la plupart inédits,

---

[1] *Saison divine,* éd. Jullien, Genève, 1920, p. 77.

souvent à l'état de brouillons, qu'il élabora vers la fin de sa vie. Loin de contribuer à l'affinement de l'instrument poétique, comme on serait tenté de le penser, elle suscita tout au contraire une crise irrémédiable du langage, une dégradation constante de l'écriture, interrompue seulement de sursauts sporadiques, de moins en moins fréquents. Ici, les aspirations les plus hautes, au lieu de gorger le verbe d'une sève nouvelle, devaient sournoisement le saper et l'engloutir.

Tel est, je crois, du point de vue de la seule poésie, le fond du drame d'Henry Spiess. Ces quelques vers griffonnés au crayon, d'une main tremblante, au coin d'une page de cahier d'écolier, vers 1930, en révèlent la gravité et l'ampleur :

> « Seigneur, moi qui savais jadis comment l'on parle,
> Et dont un souffle égal modérait le transport,
> Seigneur, voyez ici ma peine, mon martyre :
> Je ne sais plus parler, je ne sais plus rien dire,
> Et c'est, me semble-t-il, plus dur que d'être mort. » [1]

*

C'est vraisemblablement au Collège, vers l'âge de seize ans, qu'il se mit à écrire des vers. Les premiers poèmes qui retiennent l'attention datent des années 1895. Les influences y sont visibles, nombreux les emprunts et les réminiscences. Au vrai, il ne s'en libéra qu'assez lentement, et jamais complètement. Les trois premiers recueils : *Rimes d'Audience, Le Silence des Heures* et *Chansons captives,* témoignent une connaissance et une compréhension profondes de Villon, de Laforgue, de Baudelaire et surtout de Verlaine. On ne manqua pas de le lui reprocher, allant parfois jusqu'à lui dénier toute personnalité. « Il est l'enfant malade qui a trop lu, qui a trop rêvé », écrit par exemple Philippe Monnier, dans un long article, au demeurant élogieux, consacré au *Silence des Heures* [2]. Quelques années plus tard, Emile Julliard note que « Verlaine a souvent exercé sur lui une influence irrésistible, une sorte de domination telle, que plusieurs des pièces du *Silence des Heures,* qui sont bien de Spiess pourtant, auraient pu être aussi de Verlaine. (...) Puis sont venus Samain, Maeterlinck, Rodenbach, H. de Régnier, toute la gamme des lyriques contemporains, avec leurs raffinements, leurs mièvreries, leurs névroses... » Et

---

[1] Cahier de brouillons, sans date. (cf. V. Godel : *Henry Spiess, poète survivant,* éd. Georg, Genève, 1963, p. 101.)

[2] *Journal de Genève,* 27 octobre 1904.

le critique conclut : « Peut-être notre poète a-t-il trop écouté ces abstracteurs de quintessence et leur doit-il, à son dam et à son insu, les déliquescences qui flottent dans son œuvre et qui l'obscurcissent souvent... » [1]

Toujours lucide, toujours sévère envers lui-même, Spiess eut conscience de cette inféodation de manière aiguë et douloureuse. Humour, agacement, scepticisme, amertume... : il y a de tout cela dans des vers comme ceux-ci :

> « Voici, j'ai fait des vers, jadis, ou j'en crus faire.
> Les « critiques » m'ont dit, non sans quelque raison,
> que je singeais Samain, Verlaine et Baudelaire,
> au gré de mon humeur ou suivant la saison. » [2]

Ou encore :

> « On dira: « Voilà Spiess qui fait du Francis Jammes. »
> On dira : « C'est le ton de son ami Ramuz... » [3]

1895... La première édition des *Poésies complètes* de Rimbaud sortait de presse... Verhaeren, Viélé-Griffin, Moréas étaient déjà des auteurs de renom... Henry Spiess allait avoir vingt ans — l'année même de la mort du « Pauvre Lélian »... Il composait alors un personnage étrange (autant que provisoire) : celui d'un Décadent calviniste (!), d'un dandy raide et rougissant qui, selon les préceptes de Huysmans et d'Adoré Floupette, s'efforçait de vivre « à rebours » — sans jamais manquer pourtant le culte dominical... « C'était alors un jeune homme de vingt-quatre ans, timide, écrit Jean Violette, correct, d'une élégance stricte. Dans son visage long et maigre, le nez pointait comme une proue ; des yeux bruns, derrière le lorgnon, coulait un lent regard à la fois inquiet et mélancolique, tandis que, sur ses lèvres nues et tendres, errait un sourire triste et narquois. Son front haut se couronnait d'une chevelure blonde, toujours peignée avec soin ; les oreilles, mobiles et rouges, s'éployaient comme des voiles au vent. Un teint de rose répandait sur sa figure, avec la douceur et la grâce, une apparence féminine. Une vive sensibilité paraissait sur cette face expressive, rayonnante de sympathie et de bonté. Seule la voix forte, bien timbrée, dans le registre grave, conférait à cet ensemble amène le caractère de

---

[1] *Un Sextuor de poètes genevois,* éd. Atar, Genève, pp. 303-304.
[2] *Rimes d'audience,* 2e éd., Jullien, Genève, 1917, p. 189.
[3] *Attendre,* éd. Jullien, Genève, 1916, p. 68.

la virilité. Sa cravate, ses manchettes impeccables, son faux-col à la dernière mode engonçant le cou jusqu'au menton, son air candide et son chapeau plat lui prêtaient l'aspect d'un séminariste souriant : Pierrot noir devenu clergyman. » [1]

1895... C'était le temps où Francis Jammes, Stuart Merrill, Paul Fort, Charles Guérin, animés d'un violent désir de renouveau, prenaient la relève des Symbolistes de l'époque héroïque. Une esthétique nouvelle était en train de se forger, assez hétérogène, curieux mélange de mysticisme décadent, de lyrisme populaire, d'intimisme, de naturisme et de préciosité. C'est bien à ce courant hybride, qu'il est convenu d'appeler « néo-symboliste », que se rattache le Spiess du *Silence des Heures* [2] — encore qu'il use souvent d'images passablement démodées. « Rien de plus disparate, au premier abord, remarque Marcel Raymond, que la poésie de la génération montante, des hommes qui eurent entre vingt et trente ans aux approches de 1905. » [3] Cette diversité recouvre cependant une attitude, une sensibilité, une nature communes. Au point que ces lignes écrites par le même auteur à propos de Charles Guérin, pourraient concerner tout aussi bien Henry Spiess — lequel, d'ailleurs, voua une grande admiration à ce fin poète français, son contemporain, mort prématurément en 1907 : Il était une de ces « âmes encore incertaines d'elles-mêmes, écrit Raymond, partagées entre une mélancolie « fin de siècle » héritée du romantisme et une volonté de vivre étonnée de son audace. » [4] Tel était bien, à ses débuts, le frêle Henry Spiess.

*

Mais tel il resta, en fait, sa vie durant : périodiquement en proie à l'anxiété, menacé par la stupeur et le vide, fuyant le siècle et souffrant de son isolement, oscillant de la soumission à la révolte, aspiré tour à tour par la lumière et les ténèbres, timide, incertain, en équilibre instable, toujours dans l'expectative, *sur le qui-vive,* aux confins de l'ivresse et de la terreur. Situation singulièrement complexe, que

---

[1] *Figurines littéraires : Henry Spiess,* Bulletin de l'Institut national genevois, tome LII, Genève, 1947.

[2] Le titre rappelle celui qu'Henri de Régnier donna un peu plus tard à l'une de ses dernières œuvres : *Le Miroir des Heures* (1911), voire celui d'un recueil de Verhaeren paru la même année que celui de Spiess : *Les Heures du Soir* (1904). Publié par Eggimann (Genève), *Le Silence des Heures* fut réédité en 1913 par le *Mercure de France.*

[3] *De Baudelaire au Surréalisme,* nouvelle éd., éd. Corti, Paris, 1952, p. 79.

[4] Op. cit., p. 80.

les poèmes reflètent avec une émouvante, une scrupuleuse fidélité. Les titres des recueils sont en eux-mêmes révélateurs : *Le Silence des Heures, Chansons captives, Le Visage ambigu, Attendre, Saison divine, Chambre haute...* (Une mince plaquette dont l'intérêt est plus anecdotique que littéraire, s'intitule : *Le Danseur et la Corde...)* On songe à Pascal : « Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre... »

*

Certes, on pourrait dire de Spiess ce qu'un critique disait en 1905 de feu Albert Samain : « Il n'a rien inventé, rien découvert, ni dans la forme, ni dans le fond, ni même dans le rythme. » [1] Il n'en reste pas moins que sa voix fut d'emblée perçue par ses contemporains, même hors de nos frontières, et qu'elle peut émouvoir, à coup sûr, le lecteur d'aujourd'hui — pour peu qu'elle lui soit révélée... Il existe une tonalité, une harmonie, une mélancolie proprement spiessiennes: au confluent du spleen des *Fleurs du Mal,* des complaintes de Laforgue et des *Romances sans Paroles...*

« Dans le salon vieux des vacances,
on regardait venir la nuit ;
on écoutait les grands silences ;
on sonnait pour avoir les lampes ;
on entendait tomber la pluie... » [2]

Oui, sans conteste, cette poésie est autonome ; elle a un parfum, une saveur, des résonances incomparables. A la fois transparente et diffuse, tantôt exaltée, tantôt dépressive, ingénue ou ironique, toujours frémissante, toujours recommencée, essentiellement confidentielle, elle s'écoule dans la durée comme un « journal intime ». Peut-être l'œuvre de Spiess est-elle, avec le maître-livre d'Amiel, le reflet le plus fidèle, l'image la plus exacte, ou tout au moins la plus prenante, de l'« âme genevoise » : au monologue tumultueux de l'« Hamlet protestant » [3], correspond et répond le chant solitaire du « Baudelaire évangéliste ».

*

[1] Cité par M. Raymond, op. cit., p. 80.

[2] *Attendre,* p. 38.

[3] Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme,* éd. Nizet, Paris, 1947, p. 258.

« C'est un enfant nerveux qui souffre avec Laforgue,
Duchosal, Maeterlinck, Samain et Paul Verlaine... » [1]

Il faut relever ici le nom de Duchosal. Outre les sortilèges de Laforgue, de Maeterlinck, de Verlaine — ou encore d'un Heine, d'un Rossetti ou d'un Quincey — Spiess a subi l'influence de quelques-uns de ses compatriotes : ce furent d'abord Louis Duchosal et Edouard Tavan.

Le premier nommé, lointain descendant, solitaire et meurtri, du roi de Thulé, entraîna Spiess dans les limbes baudelairiens. Du parnassien Edouard Tavan, qui lui enseigna les humanités au Collège de Genève, avant de lui apprendre à respecter la césure et la rime, il tient son écriture rigoureuse, sa méticulosité quelque peu artisanale, son goût du travail bien fait. Ensuite, il y eut le groupe de la *Voile latine,* en particulier Adrien Bovy, et surtout Ramuz, en compagnie desquels il séjourna à Paris de 1906 à 1914. Ramuz, amicalement, essaya de libérer son frêle compagnon de ses scrupules et de ses doutes corrosifs, l'incitant à quitter son étroit domaine pour reconnaître les visages quotidiens de la réalité humaine. Grâce à l'auteur d'*Aline,* Spiess se dépouilla d'une bonne partie de ses manies « symbolardes », s'efforça bravement d'être lui-même, se persuada d'avoir trouvé dans la création poétique sa seule et véritable « raison d'être ».

« J'écris. Rien de meilleur que ce travail paisible.
Sur moi je sens planer des ailes invisibles ;
...
Je reprends mon crayon et je relis mes vers,
en changeant çà et là, un mot qui se répète.
...
Il faut se reposer l'esprit autant qu'on peut,
puis il faut regarder longtemps avant d'écrire,
car ce sont, simplement, des choses qu'il faut dire.
...
Quand on est « écrivain », romancier ou poète,
on porte son travail avec soi dans sa tête,
...
... on le nourrit de sa propre substance.
On lui donne son cœur, ses nerfs et son cerveau... » [2]

---

[1] Jean Violette, *La Semaine littéraire,* 28 mai 1910.
[2] *Attendre,* pp. 66, 68, 76, 82.

Mais de telles résolutions ne pouvaient être définitives... La guerre éclata. Ramuz et Spiess regagnèrent leur canton respectif et vécurent dès lors isolés l'un de l'autre, sans plus jamais se revoir, séparés par une soixantaine de kilomètres... Ramuz poursuivit avec acharnement la construction de son vaste édifice. Spiess retrouva ses monstres de toujours : ses dépressions, ses terreurs, ses secrètes inquiétudes, ses appétits énormes et fugaces.

Virgile Rossel dit d'Amiel qu'« il fut un timide et un délicat, une de ces natures à la fois trop faibles et trop riches pour n'être pas condamnées au rôle de victimes. » [1] « Timide et délicat »... ; « trop faible et trop riche »... : voilà bien Henry Spiess, « tour à tour inquiet, triomphant et banni », errant, « fantôme vain, divers et dérisoire... » [2] Essentiellement *ambigu*.

*

Un linguiste contemporain a défini l'ambiguïté comme « une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même », autrement dit, comme « un corrolaire obligé de la poésie ». Et il ajoute : « Non seulement le message lui-même, mais aussi le destinataire et le destinateur deviennent ambigus. » [3]

Il semble bien que chez Spiess, l'ambiguïté relève d'abord d'un état pathologique: elle n'est pas concertée; elle préexiste; elle réside au plus profond de l'être, dans le Moi « centré sur lui-même ». Destinateur et destinataire bien souvent se confondent : telle est l'ambiguïté sous sa forme la plus redoutable. Quant à la poésie, elle en constitue le double éclairant, la projection sonore, la traduction parfois presque littérale. Spiess délivre non un message secret, mais un aveu limpide — voire trop limpide. Chez lui, nul piège, nulle hypocrisie langagière ; partant, nul besoin de clé, de décryptage. L'écriture conserve sa transparence structurale. Les mots, en l'occurrence, ont pour fonction première de restituer, de ressusciter l'image troublée, troublante, du *visage ambigu* — visage d'un poète, d'un homme, visage de soi-même, qu'il s'agit d'identifier à tout prix, pour tenter d'en résoudre l'énigme. Pour éviter le pire. (Pour survivre.) [4]

---

[1] *Histoire de la littérature suisse,* tome II, éd. Payot (Lausanne) et Francke (Berne), 1910 (p. 199).

[2] *Attendre,* p. 211.

[3] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale,* ch. XI : Linguistique et poétique, éd. de Minuit, Paris, 1963, p. 238.

[4] « Ce que le poète cherche, c'est lui-même. » (Rimbaud.)

Ambiguë, sans doute, par définition, en tant que langage, en tant qu'univers de signes et de symboles, la poésie de Spiess apparaît en outre, réciproquement, comme une *poésie de l'ambiguïté.*

*

Guy-Charles Cros (le fils de Charles) qui fit la connaissance de Spiess à la Closerie des Lilas, et qui fut par la suite un fidèle correspondant, compara un jour la poésie de son ami genevois au chant grave et doux du violoncelle. Partant de cette comparaison judicieuse, on pourrait dire qu'à l'instar du violoncelle qui suggère d'abord la musique de chambre, la poésie de Spiess est en quelque sorte une « poésie de chambre ».

La *chambre,* en effet, y apparaît comme un thème majeur, primordial, un noyau générateur de symboles, autour de quoi tout gravite et s'ordonne ; elle semble en être le cœur, mieux : le *foyer* (ce mot étant pris ici dans ses deux acceptions, géométrique et domestique). Il serait fastidieux de multiplier les citations. Tout, en l'occurrence, ramène le lecteur à la *chambre,* au centre, à l'immobilité, à l'attente anxieuse. Tout se réduit aux dimensions du gîte.

> « ... le soir, étroit comme une chambre,
> nous berce à mots doux et discrets... » [1]

On peut, ici encore, se référer aux titres : *A mi-voix* (recueil inédit), *Le Silence des Heures, Chansons captives, Attendre, Chambre haute...*

> « Tour à tour on est gai, triste, agité, content,
> Mais la chambre est la même et c'est là l'important. » [2]

Oui, la chambre demeure, telle une constante, elle « est la même », et cependant sans cesse elle varie, se transforme ; elle change de visage, se métamorphose, selon les perpétuelles fluctuations de l'être. Spiess s'incorpore tout entier à la chambre — et la réciproque n'est pas moins vraie : la chambre vit en lui autant qu'il vit en elle.

*

On peut en dégager d'abord une signification sociale: la *chambre* est l'image exacte de l'existence bourgeoise, bornée, capitonnée, paisible, se mirant dans sa propre substance. Elle figure un monde clos, hostile à la foule, havre de paix, imperméable aux tumultes de l'Histoire, aux effluves populaires, sourd au bourdonnement du rucher.

---

[1] *Chansons captives,* p. 117.
[2] *Attendre,* p. 71.

Elle est le Saint des Saints, l'ultime refuge de la tradition; elle abrite le trésor du clan, les meubles de famille, les objets sacrés, l'héritage ; elle est le berceau, la forteresse et le caveau.

*

Plus profondément, la *chambre* correspond au domaine maternel; sans cesse elle suggère, elle évoque, elle (r)appelle la *mère*: souveraine, suzeraine, maîtresse du foyer, déesse du sanctuaire. « L'aspiration de l'enfant à la mère, écrit C. G. Jung, dresse sur sa route un obstacle sous forme d'une résistance psychique, qui, selon l'expérience que nous en avons, s'exprime dans la névrose par toutes sortes d'appréhensions, autrement dit par la peur de vivre. » [1]

La présence de la mère fait de la chambre un lieu privilégié, un refuge — en fin de compte, le seul refuge possible. Son absence, au contraire, la mue en prison, et la prison elle-même s'apparente au sépulcre (la chambre ou « la cellule de la mort »...).

> « Douleur ! Douleur !...
> n'être plus qu'un enfant qui réclame sa mère,
> parce qu'on a fermé la porte et qu'il fait noir ! » [2]

Si bien que, selon le mouvement oscillatoire, pendulaire de son psychisme débile, Spiess en vient à célébrer la chambre ou, inversement, à la maudire. Tantôt il y goûte un bonheur édénique (autant qu'éphémère) :

> « O ! chambre calme, toute blanche
> dans un demi-jour azuré,
> tes rideaux frais semblent tirés
> sur quelque immuable dimanche. » [3]

Tantôt, en désarroi, flairant la démence, il s'y débat comme une bête capturée :

> « Je me suis rué pour m'enfuir,
> et je n'ai pas trouvé la porte... » [4]

---

[1] *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* éd. Georg, Genève, 1953, p. 496.

[2] *Attendre,* p. 219.

[3] *Ibid,* p. 136.

[4] *Ibid,* p. 122.

Tantôt il s'y tapit, dans l'oubli du tumulte: c'est le retour à l'origine, la magie de l'enfance, la nostalgie de la candeur perdue, l'espoir d'une renaissance. Tantôt il appréhende le moment d'y rentrer : c'est le refus de la solitude périlleuse, du silence, — de la mort.

> « ... L'heure passe, et l'on rôde encor, d'un pas traînant,
> dans l'effroi de trouver, tout à l'heure, en rentrant,
> le froid de l'escalier, la nuit du vestibule,
> son lit vide et sa chambre où personne n'attend. » [1]

Le plus souvent, il y veille, il y brûle « en veilleuse », à mi-distance du rêve heureux et de l'horreur du vide (la chambre et « les rêveries du repos »...).

Paradis (paradis artificiel), enfer (royaume de la folie), purgatoire (salle d'attente silencieuse, *anti*chambre habitée de souvenirs et de songes aux senteurs automnales...), la *chambre* spiessienne ne cesse d'apparaître comme « un contre-univers ou un univers du *contre* » — pour reprendre une expression de Gaston Bachelard [2]. Foncièrement équivoque, elle préserve et détruit, affirme et nie, éclaire et consume, absorbe et bannit.

*

Une analyse détaillée des principaux éléments de la *chambre* et des objets « rituels » qui la peuplent, contribuerait sans doute efficacement à éclairer les zones les plus occultes de ce monde insulaire. Il faudrait essayer de résoudre, par exemple, l'énigme de la *porte,* de la *fenêtre,* de la *lampe,* du *miroir*...

Je m'en tiens ici à quelques notations lapidaires :

La *porte,* on le conçoit, c'est l'issue, la porte de secours; mais c'est aussi la porte verrouillée, protectrice ou au contraire obstacle, et dans le pire des cas, « porte murée » — condamnée...

> « Ah ! les portes étaient fermées
> Dans ce noir corridor étroit...
> Les murs de tous côtés m'écrasaient de leur poids...
> Ah ! les portes étaient murées... » [3]

---

[1] *Attendre,* p. 79.

[2] *La terre et les rêveries du repos,* éd. Corti, Paris, 1948, p. 112.

[3] Cahier manuscrit, 1938.

La *fenêtre,* c'est l'appel du large, le goût de l'évasion, « l'invitation au voyage »; c'est le dehors vu du dedans; c'est l'illusion d'apprivoiser le réel, de faire irruption hors de soi-même, de saisir l'horizon. « L'homme qui rêve derrière sa fenêtre, dit Bachelard, [perçoit] un *extérieur* d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre. » [1] Et il semble bien que Spiess, rêvant à la fenêtre, éprouva profondément ce que le grand poète de l'exégèse nomme « une sorte de dialectique de l'immensité et de l'intimité, une réelle rythmanalyse où l'être trouve alternativement l'expansion et la sécurité » [2].

« Fenêtre claire au jour levant,
...
Tour à tour étroite et si grande... » [3]

Silence et solitude reprennent toujours leurs droits. Et l'ombre demeure une menace constante. De là l'importance de la *lampe.* Elle fait de la chambre une enclave, un îlot dans les ténèbres, elle rend « la nuit plus triste, plus belle », enfermant, dans son « orbe frêle, l'infini du monde et des dieux » [4]. Elle est la source vive du songe, elle rappelle la légende de l'enfant égaré.

« O ! prestige éternel des lampes !... » [5]

Mais la *lampe* peut apparaître en outre comme l'œil fixe, fascinant, du démon, comme le signe de l'hallucination et du néant, comme l'astre de la mort.

« ... et l'instant, que j'ai cru si beau,
s'éloigne en laissant sous la lampe
la place exacte d'un tombeau. » [6]

(On évoquerait sans plus de peine les sortilèges de l'*abat-jour* — le mot et l'objet sont également chargés de sens...)

Quant au *miroir,* sa présence, pour être plus secrète, ne laisse pas d'être perceptible. C'est trop peu dire : le *miroir* est omniprésent. La

---

[1] Op. cit., p. 115.
[2] Op. cit., p. 116.
[3] *Attendre,* pp. 8, 9.
[4] *Attendre,* p. 23.
[5] *Attendre,* p. 23.
[6] *Chansons captives,* p. 107.

parole reflète ici (avec une netteté parfois inquiétante) celui qui l'a proférée. Le poème est à l'image de l'homme. Le *miroir,* c'est le piège du regard, c'est l'être isolé, prisonnier de lui-même — comme il est prisonnier du cercle de famille, et comme il l'est, techniquement, de l'alexandrin et de l'octosyllabe [1]. Jusqu'à sa mort, Spiess livra à maintes reprises, avec une vaillance exemplaire, ce que lui-même appelle des « combats de Titan contre ce Moi terrible ». Enivrante, pacifiante, élucidante, la poésie devient exorcisme. Par le verbe, Spiess tenta d'anéantir un dragon protéique, insidieux, invincible, sans cesse renaissant — en quoi Freud eût reconnu une « névrose d'angoisse ». L'ultime tentation était sans doute de casser le miroir... Le poète l'éprouva plus d'une fois. Mais jamais il n'essaya d'accomplir le geste destructeur, fatal, qui précipita dans la mort Crisinel, par exemple (lequel, d'ailleurs, n'est pas sans lui ressembler quelque peu...), et, tout récemment, Jean-Pierre Schlunegger.

> « Je songe au néant de ma chair ;
> je songe à la mort de mon être. » [2]

Une pensée de Jean Rostand me revient à l'esprit : « L'homme, pour s'effrayer de soi-même, n'a pas besoin de plonger dans les deux gouffres pascaliens, il n'a qu'à scruter sa propre substance. »

Le poète pactise avec le biologiste : ils ont en commun cette *lucidité luciférienne* que Baudelaire a célébrée.

*

Au travers de ses métamorphoses, la *chambre* se révèle le plus souvent sous un aspect enveloppant. L'être y est contenu — détenu. (« Je suis dieu mais captif... ») Mais il arrive parfois que, cessant d'abriter l'être, elle paraisse incluse dans lui, qu'elle s'identifie au cerveau, au

---

[1] Si, après maintes hésitations, Spiess finit par user de temps à autre du vers libre (assez gauchement du reste), c'est moins par souci esthétique que par besoin de se délivrer d'un système prosodique dans lequel il se sentait pris comme dans un engrenage :

> « Esclavage de ces cadences !
> et révolte de les subir !
> Ah ! me libérer, m'affranchir
> de ces machinales cadences !
>
> Fatigue de ces tours prescrits,
> de ce cadre aux bornes fatales... »

(*L'Amour offensé,* éd. Les Cahiers vaudois, Lausanne, 1917, poème LXXXIII.)

[2] *Attendre,* p. 253.

cœur, aux entrailles : de milieu ambiant, de résidence, elle devient enclave — « espace du dedans ».

« J'ai en moi une salle obscure, presque noire... » [1]

Il s'agit, à vrai dire, d'une différence spatiale, en quelque sorte géométrique, et non point d'une différence de nature : engloutie, la *chambre* conserve tous ses pouvoirs, ses contradictions, son ambiguïté, ses maléfices.

Cellule ou noyau, close ou enclose, elle ne cesse d'exprimer l'angoisse de l'homme solitaire « scrutant sa propre substance », mesurant les limites de sa condition d'homme.

« Je suis un temple obscur où rien n'est célébré. » [2]

*

Lumière-ténèbre, transparence-obstacle, abri-cachot, plénitude-néant, mémoire-oubli, utopie-cauchemar, cave-grenier, contenant-contenu...: la *chambre* spiessienne met remarquablement en évidence l'intrinsèque ambiguïté de la conscience symbolisante. Doublement ambiguë, multidimensionnelle, elle permet de vérifier non seulement que le symbole est tout ensemble polyvalent et réversible, mais encore que cette réversibilité peut elle-même revêtir maintes significations contraires.

*

Après *Saison divine* (1920) qui dévoile le développement d'une grave crise religieuse, Spiess ne publia plus que deux recueils : *Simplement* en 1922, et cinq ans plus tard, *Chambre haute*. Le premier, dont la simplicité confine à la platitude, pourrait être annexé à la littérature enfantine (Spiess, d'ailleurs, pensa d'abord l'intituler : *Enfantines*). Le second décrit dans une langue éruptive, brisée, quelque peu chaotique, les tourments d'un chrétien que tiraillent d'une part le sentiment du péché, de la chute, d'autre part le désir de la Grâce et de l'Eternité.

Chambre haute... Sans doute Spiess accède-t-il à un niveau supérieur, mais l'anxiété subsiste, l'enceinte demeure intacte. La *chambre*

---

[1] *Saison divine*, p. 102.

[2] *Le Visage ambigu*, éd. Les Cahiers vaudois, Lausanne, 1915, p. 31.

s'élève, mais plus fermée que jamais. L'amour pour la mère, l'affection pour l'épouse (Spiess se maria en 1926, quatre ans après la mort de sa mère), se sont fondues et muées en passion religieuse. L'être n'en est que plus profondément coupé du monde — « séparé », dirait Gustave Roud. Nulle faille, nulle issue praticable. Peu importe l'étage, la *chambre* close refuse l'existence. Elle se consume en marge des contingences. (« Le monde extérieur au mien n'existe pas... » [1]) La vision spirituelle elle-même n'en déborde guère le cadre étroit. Tremblante, fragile, la foi se heurte aux murs comme un phalène. Comment s'intégrer dans le cours de l'Histoire qui mène de la cité des hommes à la « cité de Dieu » ? comment échapper au temps cyclique ? comment rompre le cercle maléfique ? comment forcer la porte — ou percer le plafond ?... C'est sur une interrogation lancinante, maintes fois formulée, de diverses manières, et qui implique l'espoir ténu mais brûlant du pardon et de la délivrance, que s'achève le témoignage pathétique du poète.

« Pourquoi es-tu si loin de moi,
toi que jadis j'ai tant aimée ?... » [2]

C. G. Jung, précédemment cité, poursuit son explication en ces termes : « La peur du monde et des hommes, en vertu d'un *circulus vitiosus,* provoque un recul encore accru qui ramène à l'infantilisme et « dans la mère. » [3] « Infantilisme »... : le mot, ici, est excessif. Pourtant, on ne peut s'empêcher de constater que la progression spirituelle correspond, chez Spiess, vers la fin de sa vie, à une régression poétique de plus en plus sensible.

« ... Bien mieux que toute « poésie »,
tu es la Joie, le Ciel ouvert... » [4]

C'est à une fillette qu'il s'adressait dans ces vers écrits sur un lit d'hôpital, deux ans tout juste avant sa mort [5]. L'enfant, personnifiant la foi sereine, « entrouvrant les portes », tel « un Ange fidèle et joyeux », révèle à l'homme déchiré et corrompu, la lumière de la Vérité éternelle... Oui, Spiess fut bien ramené « dans la mère »,

---

[1] *Le Visage ambigu,* p. 15.
[2] Cahier manuscrit, 1938.
[3] Op. cit., p. 496.
[4] Cahier manuscrit, 1938.
[5] Survenue le 27 janvier 1940.

ramené à cette source claire où fleurit la simplicité angélique de l'enfance. La poésie, certes, en pâtit. Mais à aucun moment le poète ne put consentir à briser sa plume pour assurer le salut de son âme. Il resta fidèle au meilleur de lui-même. Veillant, solitaire, dans la *Chambre haute,* auprès de la lampe allumée, tel un gardien de phare — le *phare* de la poésie qu'a chanté Baudelaire :

> « C'est un phare allumé sur mille citadelles,
> Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois ! »

Telle est bien, je crois, en fin de compte, la plus belle des *métamorphoses de la chambre* : la plus lumineuse et la mieux éclairante.

Vahé GODEL.