Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1988)

Heft: 8

Artikel: Grandeur nature

Autor: Pidoux, Jean-Yves

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006688

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: 11.01.2026

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

Jean-Yves Pidoux

GRANDEUR NATURE

Elle est retrouvée
Quoi? L'éternité
A. Rimbaud

Deux romans remarquables sont parus récemment en Suisse: *Les jours en pièces* de Paule-Andrée Scheder, aux Editions de la Thièle à Yverdon, et *Elchspur* de Kurt Hutterli, publié par le Zytglogge Verlag à Berne. Au-delà des différences dans l'approche, le style, la langue, ces deux oeuvres frappent par une souterraine parenté – et même: une convergence troublante. Ce qui est en jeu, ce qui, nourri d'allégories, court dans les récits, ce qui apparaît proche et brûlant, c'est la question séculaire d'une possible, ou d'une impossible réconciliation entre les êtres humains et la nature: celle qui les entoure – minérale, végétale, animale –, ou la leur, si l'expression nature humaine a un sens.

I

Dans *Les jours en pièces* le personnage principal est un instituteur romand, Raymond Dudan, qui accomplit soigneusement son travail; il est d'autant plus méticuleux qu'il souffre d'une étrange maladie, la dyschronie, incapacité à percevoir l'aspect linéaire du temps, l'évolution de la chronologie, la spécificité des dates qui se succèdent. Pour ne pas sombrer dans l'indéfini temporel, il prend des médicaments; et pour accomplir le rite chronique des gouttes à ingérer, il a élaboré une tactique où interviennent le calendrier, et des mots de recommandation qu'il s'écrit chaque soir à lui-même pour son

réveil. Les médicaments le font souffrir, mais lui permettent de se rattacher à peu près au monde, à l'actualité. Toutefois, le remède n'est pas infaillible; aussi Raymond s'engage-t-il peu volontiers dans des conversations avec autrui; quel qu'en soit le sujet, la communication est risquée: toujours liée à un passé et à un présent définis.

Le personnage n'oublie pas, il se souvient – seulement il ne sait pas ordonner le contenu de sa mémoire et de son expérience. Il ne sait pas si le passé est passé, *a fortiori* s'il est proche ou lointain. La dyschronie n'est pas non plus aphasie; pour sûr, Raymond, instituteur – chargé qui plus est, comme il est d'usage dans nos régions, de tâches politiques et sociales au sein de la communauté villageoise –, maîtrise la parole, et le discours en public. Il est correctement socialisé, et joue les rôles que l'on attend qu'il endosse. Mais il est patent que son affection met le protagoniste en défaut avec tout ce qui est culturel: l'histoire des hommes, les événements qui tissent leur quotidien et orientent leurs journées, tout cela lui pèse, lui est étranger. Vivre avec lui prend alors des traits d'une bizarrerie pénible: sa femme l'a quitté; elle ne supportait plus cette indéfinition. Raymond en souffre, à sa manière dyschronique; il lui écrit pour dire sa douleur, mais celle-ci est estompée à peine surgie, puis revient soudain, plus neuve et plus vive. Le héros joue et vit, à la fois, et la peine et l'acceptation de la peine.

Et le récit de développer les corrélats de la maladie. La dyschronie est aussi une perception inadéquate d'autrui. Une ballade avec sa femme, venue lui rendre visite, tourne à l'épreuve pour tous deux: il suffit que la compagne pense à des moments pénibles qui ont bouleversé leur vie en commun, pour que Raymond s'y trouve replongé, pour qu'il ressuscite les conflits et les brutalités d'antan, et qu'ils acquièrent dans l'ici et le maintenant autant de force qu'alors. Et le futur n'est pas moins présent que le passé, pour le dyschronique: celui qui ne vit pas linéairement le temps linéaire les éprouve sans distinction, sans possibilité de discrimination. Raymond a des prémonitions: plonger dans les pensées et les souvenirs d'autrui, mais aussi dans son avenir, tel est le lot de celui qui n'est ni du temps ni dans le temps. L'incapacité de percevoir le temps est impossibilité de se constituer comme sujet. Dans cette mesure l'individu anormal devient, bien qu'excentrique, hypernormal –totalement perméable

à autrui. Il est déterminé, d'une manière encore plus pressante que chez les êtres réputés normaux, par l'attente ou la pensée de l'autre, entièrement envahissantes. Ce qui pour le partenaire est souvenir, remémoration d'instants révolus, devient pour Raymond un moment à nouveau et éternellement présent, un surgissement inattendu et implacable. Entre parenthèses, voilà une théorie originale de la médiumnité et de la prémonition.

La nature est le refuge où Raymond peut briser cette douloureuse identification à autrui – la nature et la solitude, où l'humain et le culturel sont estompés. C'est dans la nature seulement qu'il existe – ou peut-être bien: c'est dans la nature seulement que l'humain n'a pas à exister, qu'il est englouti dans un univers où ne règnent pas les souffrances de la subjectivité et de l'intersubjectivité. La nature est le lieu de la réconciliation par voie de fusion, c'est-à-dire de l'anéantissement bienheureux de ce qu'il y a d'humain – de social – en l'humain. A la fin du roman, le personnage, parti en vacances – terme à prendre ici en son sens le plus strict – à la montagne, ne revient pas à la vie sociale. Il devient elfe, génie alpestre; la nature l'a absorbé, il s'est absorbé en elle. La dernière image du livre, c'est celle d'un être sans âge – sans temps – qui parcourt la montagne et qui, lors de rares rencontres avec des promeneurs, fort de son incapacité à se dissocier d'eux, fort de sa mescience du temps, leur révèle des bribes de leur passé et de leur avenir.

II

Dans le récit de Paule-Andrée Scheder, la dyschronie et son acceptation jouent le rôle du révélateur; dans celui de Kurt Hutterli, c'est le sortilège d'un pays qui opère. *Elchspur* – „trace d'élan" – est conduit avec une technique narrative raffinée. Robert Jöhr, zoologue, a – comme Raymond Dudan – souffert d'une séparation conjugale. Il se rend en Finlande, avec le projet d'y faire le point, de se régénérer, mais aussi d'y observer les élans et d'écrire un livre à leur sujet. Il assiste à la fin de l'hiver, au mars et à l'avril finnois, à la fonte des neiges et des glaces. La fusion du monde extérieur, suivie d'une prodigieuse effloraison, répond à celle de l'homme, qui dégèle

ses opinions jusqu'alors bien figées d'helvète, d'officier, de mâle. Il se lie d'amitié avec un étrange vieil homme, Mika; celui-ci le guide dans l'exubérance du printemps nordique, dans le monde lumineux de la végétation, dans l'expérience intense des humains qui se connaissent et connaissent le monde dans lequel ils sont plongés. La nouvelle vie prend un autre rythme, la Suisse s'efface avec ses débris et ses déboires. Robert Jöhr va au devant d'une existence plus intensément, plus immédiatement éprouvée. Il subit une transformation sociale et psychique; rencontrant et acceptant des manières d'exister et de penser dont il ne soupçonnait pas la possibilité, il s'éloigne peu à peu de ses anciens concepts réalistes, rationalistes, socialement conformistes. Il s'initie à ce rite quasi-mystique qu'est la sauna, et se finlandise à tous les sens du terme – il aime le pays, il devient presque un homme de gauche.

Il veut écrire un livre, la rédaction devrait occuper son temps. Mais le pays, et le sujet de l'ouvrage projeté, l'incitent à une vie buissonnière, à l'escapade – c'est encore trop peu dire: l'impératif disparaît au point qu'il n'a pas à être transgressé. Robert J. consacre son temps à la promenade, à la méditation, à la contemplation. Le rythme de ses journées est pacifié. Et certes, il écrit par intermittence sur les élans; mais les fragments qui nous parviennent donnent à voir que, plutôt que d'un ouvrage technique de zoologie, il s'agit d'un essai, d'un lent panégyrique de l'animalité – de ce qui, vu par les humains, n'est pas anti, mais extra-humain –, de la tragique placidité de l'espèce. Ecrivant, Robert J. semble au-delà de l'alternative qui le ferait écrire ou ne pas écrire. A tout propos il passe chez Mika, boit avec lui, parle longuement, philosophe. Ils se rendent en Laponie, encore plus sauvage que la Finlande, encore plus mythique, aux habitants énigmatiques et chargés de sagesse désespérée, conscients depuis la guerre de la dureté impitoyable des hommes, et depuis toujours de la dureté de la nature à cause de l'hiver. De retour dans le délirant été finlandais, Robert J. vit une passion fulgurante pour Gurli, la fille de Mika; elle est une militante socialiste, elle est aussi une sorcière – héritant ces caractéristiques apparemment inconciliables de son père, mais aussi du pays tout entier, qui est l'autre de la Suisse.

Non que Robert J. s'achemine vers le bonheur; c'est vers une fatalité qu'il avance, en un mouvement qui est à la fois chute et épanouissement. Il est, comme le héros des *Jours en pièces*, profondément en vacances, en vacance. Et finalement lui aussi dépouille non le vieil homme, mais l'homme tout court. Absorbé par le pays, par ses nouveaux amis, étranges humains initiés au mystère de la nature, peut-être envoyé par Gurli, la femme omnisciente, si proche qu'elle en devient irréelle, Robert J. devient ce qui était l'objet de son étude scientifique: il se métamorphose en élan. Du moins l'homme disparaît; les empreintes d'un élan quittent la maison qu'il habitait, et où il n'est plus.

III

Ces deux oeuvres déploient des questions majeures. Cela bien sûr ne leur octroie nullement *de facto* un label d'excellence. Mais, précisément, elles font preuve d'une originalité et d'une simplicité remarquables. Et d'abord, soulevant ces interrogations proprement métaphysiques, elles se placent dans un temps qui est indéfectiblement le nôtre; elles les insèrent dans une narration dont le souci est la plus stricte immanence existentielle et historique – démontrant par là-même avec force que c'est le particulier qui médiatise le général. Même si les lieux d'où et dont ils parlent sont socialement ou géographiquement périphériques, ces livres évoquent un environnement culturel qui est le lot de notre monde occidental. Le plus troublant est qu'ils prennent tous deux, en fin de récit, un virage inattendu, à la fois romanesque et bouleversant. Cette convergence fortuite confirme pour le moins, bien au-delà des barrières linguistiques, la parenté de la situation historique qui les a suscités. L'imaginaire, la fiction, sont l'apanage de la création; qu'ils se rencontrent dans le fantastique est un signe de réactions confluentes face à un monde sur lequel il n'est peut-être plus possible d'agir.

Les romans relatent tous deux une „midlife crisis", et cette crise est dans les deux cas celle d'hommes; arrivés à quarante ans, ils constatent leur vie sociale normalisée, leur vie affective misérable – ils se retournent sur leur passé, contemplent leur présent cahotant,

envisagent sans illusion un avenir balisé, pour basculer tout à coup dans une existence totalement autre, inconcevable aux humains.

La description du quotidien de ces héros masculins fait une large place aux femmes – et sans conteste ces récits enregistrent l'importance décisive du féminisme. Dans *Les jours en pièces*, son épouse a quitté Raymond Dudan parce que la maladie de celui-ci rendait impossible la vie conjugale. La dyschronie reste certes au premier plan; cependant la remise en cause du couple, et surtout le souci d'épanouissement de la femme en tant qu'être humain à part entière, résonnent comme des harmoniques omniprésentes. Douce mais implacable, Marianne explique à Raymond pourquoi elle ne peut ni ne veut plus vivre avec lui, pourquoi elle ne saurait se sacrifier sur l'autel matrimonial. Dans *Elchspur*, écrit par un homme et portant sur un homme, la relation et la lutte entre les sexes sont au tout premier plan. Robert Jöhr a été, en Suisse, un mâle conforme, c'est-à-dire correspondant aux normes implicites du machisme ordinaire. Son épouse Claudia a participé aux mouvements de femmes, a découvert et fait découvrir à son mari cette arrogance coutumière des mâles. Celui-ci, sensible malgré son inconscience, en a été ébranlé au point de voir toutes ses valeurs entrer en crise, et de décider cet exil. Le séjour en Finlande clora, en y mettant une fin dramatique, ce processus de bouleversement du personnage. Et cette progression, déclenchée par une femme irritée, verra sa fin hâtée par une autre femme: c'est par Gurli que Robert Jöhr sera révélé à lui-même en tant qu'élan. Claudia déclarait vindicativement ne pas être étonnée que son mari, zoologue ombrageux, s'intéressât aux ombrageux élans; Gurli fait des allusions plaisantes ou tendres à l'identité entre l'homme et l'espèce animale qu'il étudie – au point que le lecteur ne sait si elle pressent la transformation, si elle la suggère à Robert Jöhr, ou même la provoque en lui. Gurli est une socialiste convaincue, mais aussi une magicienne, un être irréductible à la compréhension masculine. Le personnage condense ce qui fut un paradoxe du féminisme: les mouvements progressistes de l'émancipation rejoignent des thèses traditionnelles sur les différences ontologiques entre hommes et femmes. Dans les deux romans, la femme fonde l'existence des hommes – par la maternité, par l'amour –, elle représente „l'éternité originelle" – l'expression se trouve dans *Les jours en*

pièces. Le moins déconcertant alors n'est pas que les deux auteurs, respectivement homme et femme, aient produit des ouvrages si étrangement parents.

La jonction du mythe et de l'historique est perceptible partout dans les récits – ne serait-ce que dans leurs conclusions. Elle se manifeste aussi dans l'intérêt souvent exprimé pour les rites et les rituels. Raymond Dudan s'y accroche et les hait à la fois, qu'il s'agisse de la prise quotidienne du médicament ou des coutumes scolaires – pitreries des élèves, us du rôle d'enseignant, fêtes de commémoration. Sans cesse sa maladie l'expose à des gaffes, et pour ne pas manquer aux rites sociaux il s'invente des règles personnelles encore plus contraignantes. Quant à Robert Jöhr, il accorde aux rituels quotidiens une importance extrême – à la mesure de sa sociabilité problématique, et peut-être de la faiblesse de son moi, qui pour subsister s'accroche aux normes. *Elchspur* donne un véritable répertoire des rituels, reconnus dans leur composante d'utile futilité, de construction aisée d'une relation interpersonnelle médiatisée par de l'impersonnel; ils sont parfois anecdotiques, et sujets d'amusement, comme lorsqu'il s'agit de compter les sortes de biscuits offerts par une hôtesse; ils sont parfois rites d'interaction, plaisanteries, saluts, toasts; ils sont plus largement sociaux, dans le cas de fêtes, qu'elles soient politiques ou traditionnelles; il y a enfin des rituels qui ouvrent sur une transcendance – à moins qu'ils ne la contiennent –: en Finlande, pour Robert Jöhr et son ami Mika, c'est surtout de la sauna qu'il s'agit en l'occurrence; l'être humain s'y réconcilie avec lui-même, se découvre être un corps – se découvre peut-être un élan en puissance – quand il sue, quand il exprime, au sens littéral, son intérieur à travers la transpiration.

Ce qui contribue à l'aspect social du rite, c'est qu'il est itératif. Et la répétition des moments sociaux évoque les cycles de la nature, qui sont plus lents, plus implacables, et qui ne participent pas directement de la communication entre les humains – mais auxquels seraient peut-être liés des instincts archaïques, enfouis: ceux-là mêmes auxquels atteignent les personnages après leur métamorphose. Les rites et les cycles ont en commun d'être une négation du temps linéaire. L'accent mis sur leur éternel retour autant que la disparition des protagonistes, exprime une nostalgie de n'être pas dans le

temps, c'est-à-dire dans la mortalité. Car si la métamorphose des personnages est à mettre en rapport avec un suicide, l'important est que celui-ci est transposé: ils échappent à l'humanité, non à la vie. Ils disparaissent du temps social. Cette relation au temps et à la mort est littérale dans *Les jours en pièces*. Les pressentiments, les images qui surgissent d'un autre temps dans l'esprit de Raymond Dudan, ont souvent à voir avec une mort brutale. A la fin, accomplissant sa dyschronie, il devient un être sans âge. La même relation est exprimée dans *Elchspur* d'une manière qui n'est au fond pas moins transparente: Robert Jöhr rêve plusieurs fois de sa mort, et peu avant sa transformation, il aperçoit un élan dans un cimetière – après quoi Mika lui annonce encore le décès d'une de leurs connaissances communes.

Et lorsque le personnage perd sa caractéristique d'individu, il devient non un animal particulier, mais un membre de l'espèce – son importance propre est nulle, il représente ce qui se perpétue en lui et au-delà de lui. A l'extrême, et n'était la vision utopique de la nature contenue dans *Elchspur*, le parallèle pourrait être tiré entre le fait de devenir un animal – solitaire, dépourvu d'identité personnelle et sociale propre – et le fait d'être un humain dans une société de l'atomisation, dont les membres deviennent des monades, à la fois séparées les unes des autres et semblables les unes aux autres. Si le développement du récit ne permet pas – au contraire – que soit soutenue une telle analogie, il n'en reste pas moins que les romans rassemblent tous deux en gerbe des questions posées à la société depuis une vingtaine d'années: le féminisme a fait chanceler l'indue assurance des mâles, l'écologie interroge la domination technologique sur la nature, le souci de l'épanouissement individuel met crûment en évidence la solitude et l'incapacité acquise à communiquer avec autrui. Ces ouvrages expriment comme un souci secret de digérer l'effervescence que les contre-cultures ont suscitées dans tant de domaines; sans le dire, ils modulent sur la mise en crise et la rénovation des pensées de gauche, l'intérêt pour les marginalités, les maladies, les folies. Tout cela est reconnu dans son importance historique. Mais les récits les mesurent aussi, *nolens volens*, à l'aune de la fantastique transformation de l'homme en génie ou en animal, qui – bien qu'invention issue de cerveaux humains – relativise drastiquement les débats entre humains.

C'est que ces fictions sont nées après les rages et les licences contre-culturelles, après les espoirs placés dans les mouvements collectifs. Or les projets émancipateurs ne sont plus aussi farouchement anti-culturels, ils ne visent pas désormais à l'abolition des cultures et des traditions: ils redécouvrent leur insertion dans une civilisation, qu'ils invoquent contre la barbarie du technocratisme, des nationalismes et des militarismes régnants; les discours critiques déplorent une évolution fatale – voilà une des causes de la compatibilité des contre-cultures avec l'attachement aux traditions, de la jonction historique des mouvements de protection de l'environnement avec un certain conservatisme. Les deux récits consignent cette évolution; eux aussi sont, dans leur relation à la société globale, de l'ère de la catastrophe advenue, de l'ère où le monde n'est plus que vestiges – et, pour ce qui est des idées, de l'ère du désenchantement. Ils évoquent cette instance évanescente qui modèle les humains en tant qu'êtres vivants, mais leur échappe en tant qu'êtres sociaux et culturels: la nature.

IV

Dans les deux récits, un personnage masculin se trouve confronté à une séparation conjugale, dont il souffre. Et, pour contrer cette solitude, compensation démesurée ou dépassement, tous deux s'unissent au Tout, à la nature ou à l'espèce. Il serait loisible, au-delà de la vraisemblance, d'émettre une hypothèse psychologique: les protagonistes s'évanouissent dans la nature de la même manière que, selon la théorie sartrienne des émotions, l'on s'évanouit – pour supprimer sa perception du danger, et ici ses affects; au sens propre et fort, ils perdent le sentiment. Mais l'intérêt de la métamorphose ne s'épuise pas dans l'analyse personnelle des individus de fiction. En narrant la fusion, l'engloutissement des personnages dans l'indifférencié, les livres disent la nostalgie de la paix, de l'harmonie des humains avec l'autre, avec les autres, avec le tout. Dans un premier temps les récits exaltent l'espace auquel aspirent les personnages: la montagne, la Finlande. Mais celles-ci sont des métaphores, plus exactement des métonymies: parties du tout, emblèmes de cette patrie, de cette „Heimat" où, selon Ernst Bloch, nous nous languis-

sons éternellement d'aller. La dimension utopiste de cette visée est explicitement présente dans *Elchspur*, à travers une référence aux adamistes et au „Jardin des délices" de Hieronymus Bosch: le péché originel n'a pas eu lieu, tous les hommes sont des dieux vivant en harmonie dans l'Eden. Les métamorphoses finales représentent un état dans lequel il n'y aurait plus de séparation entre les sujets, et donc plus de constitution d'objets par des sujets. Il ne s'agit pas tellement de devenir objet, non-humain, animal; ce qui est en jeu, c'est la rupture de la „duplicité insondable" dans la construction du sujet-objet – l'expression est de Adorno –, c'est l'abolition de la distinction entre le sujet, l'individu, et ce qui, l'entourant, le constitue comme sujet, et, en l'objectivant, le sépare de ce avec quoi il entre en relation. Les êtres dans la nature ne sont pas des humains, ils ne sont plus construits par le rapport à autrui, qui rend les sujets objets et objectifs et qui, pétrifié en institution, les réifie aussi.

Les deux récits sont des chants d'amour pour la nature – *Elchspur* est ici vraiment lyrique. Explicitement ou non, ils critiquent la domination utilitariste et l'endommagement de l'environnement, et visent l'utopie d'une nature non exploitée. Mais la réconciliation, ils ne peuvent la dire. Les personnages qui disparaissent dans la nature en font désormais partie d'une manière organique, non médiatisée par la conscience. Les romans vont ainsi à une limite qu'ils ne peuvent franchir: le récit doit s'arrêter lorsque s'accomplit la transformation – du moins il ne peut désormais plus accompagner ceux qui se sont métamorphosés, il reste nécessairement dans le monde des humains. Si Kafka narre ce qui se passe après la métamorphose, c'est que celle-ci n'exclut pas sa victime du monde social – au contraire, la question est de savoir comment Gregor Samsa va y subsister. Dans les deux livres dont il est question ici, les personnages prennent à tout jamais congé de leurs semblables. Aussi la narration se présente-t-elle nécessairement sous la forme d'une progression brusquement interrompue par ce qui peut apparaître comme une transsubstantiation philosophale ou une catastrophe.

Une catastrophe, en effet: car une réconciliation entre les humains et la nature peut-elle apparaître bienheureuse, si elle fait fi du caractère humain des humains? Les récits disent à la fois les bienfaits et l'horreur de cette disparition: les personnages ont quitté les insti-

tutions sociales qui les bridaient et les brimaient, ils se sont unis avec un milieu qui n'était pas aussi endommagé que ne le sont les relations entre les êtres humains, pétrifiées, hiérarchisées, perverties. Mais le soudain silence de la narration est éloquent; le lecteur est conduit à conclure que les protagonistes passent tout de même d'un asservissement à un autre: en réalité, la nature n'est pas la paix. La paix de la nature n'est pas moins que celle des hommes une fiction, une utopie; pour qui y est plongé, le tout naturel n'est pas l'harmonie, il est sans doute autant générateur d'angoisse et de contrainte, autant le „non-vrai" – pour reprendre encore une expression d'Adorno – que la totalité sociale qui assujettit les êtres humains. Se débarrasser des différences mondaines, tout autant que s'y accrocher, c'est aller sûrement vers l'engloutissement dans le même.

Les deux récits sont à la fois utopistes et sans illusion: ils sont visée vers l'inexprimable, vers ce qu'ils touchent sans le dire, ce qu'ils signifient en montrant combien cet inconcevable est au-delà de la signification. Qui se fond dans la nature perd son humanité – qui est faite du rapport à autrui, que ce dernier soit directement présent ou médiatisé par la culture, la civilisation. En outre, le fait du héros seul indique que la possibilité d'aller à la nature dans une perspective pacifique n'est pas le lot d'un collectif humain: en groupe, les humains d'ici et de maintenant ne quitteraient pas la culture – déjà bien peu civilisée – pour la nature, mais pour la barbarie. Choisir la solitude, la réclusion dans un univers brut, c'est néanmoins perdre ce qui fait de nous des humains: la conscience, la pensée, la création, et leur communication. La solitude finale des héros renvoie à la question de l'autre, des autres, de l'altérité. La maladie de Raymond Dudan n'est pas seulement celle du temps, mais aussi, inextricablement liée, une affection qui l'empêche de – lui permet de ne pas – distinguer entre lui et les autres. Etrangement – et significativement – Robert Jöhr, dans *Elchspur*, est confronté à un mode de vie, à des êtres qui ne sont pas sans ressemblance avec ce que devient le personnage des *Jours en pièces*. Ces étranges finnois, ce sage lapon, ceux qui l'initient à une existence moins normative et moins conformiste, sont aussi de ces êtres qui lisent dans les pensées d'autrui; mais, s'ils reconnaissent l'altérité, ils ne s'y fondent pas. Ils peuvent donc vivre en société. Ce sont des humains idéaux, qui font partie d'un univers à la fois mythi-

que et déjà dégradé. Le fantastique épilogue des ouvrages récapitule laconiquement: ils ont protesté contre l'obéissance aux rôles sociaux, contre l'individualité de synthèse promulguée par la culture de masse; ils se sont interrogés sur l'appropriation d'un autrui trop aimé pour être reconnu, mais aussi, sans le dire – et parce qu'ils ne disent plus rien –, sur la disparition désespérée dans l'espèce, dans l'organique sans esprit. L'irréel, c'est de parvenir à percevoir autrui, dans sa différence et son altérité; l'irréel, c'est la paix entre l'humain et ce dont il est issu – et sorti sans espoir de retour –, femme-mère ou mère-nature. Reconnaître l'altérité, ce n'est pas s'y plonger et lui devenir identique; c'est – Michel Cornu l'a démontré avec force – assumer l'inéluctable séparation.

V

La nostalgie de l'indifférenciation, telle que la disait aussi Nietzsche dans ses méditations sur la tragédie, peut par excellence être exprimée dans le produit qui est l'aboutissement ultime de l'individualisation: les oeuvres d'art. Le regret de l'unité se vit par l'intermédiaire de son contraire, et dans la sublimation. Seules les oeuvres peuvent, sans se détruire, exprimer la nostalgie de ce qui, réalisé, signifierait leur anéantissement, leur inexistence. La nature surgit par la médiation d'un artifice, l'éternité est exprimée par la médiation de ce qui est temporel, voire temporaire, le même est dit par ce qui est différent du même. L'ensauvagement et la spontanéité – authentique ou brute – sont racontés par le produit historique de la civilisation et du raffinement.

Là est le paradoxe de ces oeuvres si fort aimantées par le temps cyclique, par la nature élémentaire: elles sont nécessairement en dehors de l'unité, de l'identité qu'elles visent. Elles ne peuvent faire état d'une innocence naturelle que leur propre statut d'oeuvre met en question, avant tout contenu. Elles ne peuvent se nier comme forme, comme artifice. Elles expriment le regret d'une harmonie que leur existence contribue à la fois à dire et à éloigner. Elles procèdent donc implicitement à une autocritique; en ceci, elles sont avancées: elles manifestent au sein de l'art la critique de l'art – tendance inhé-

rente à l'art moderne. N'étant pas primitivistes, ces oeuvres reconnaissent être antinomiques à leur telos: cet écart tonique se répercute visiblement sur leur style; *Elchspur* fait une part importante au discours indirect, qui met à distance ce qui est raconté, qui est théâtralisation de la rédaction par elle-même; d'où un melos sobre et léger, encore intensifié par la narration de minuties, d'événements apparemment anodins et sans rapport avec l'intrigue, mais qui font partie de ce qui tisse les réalités vécues du personnage. *Les jours en pièces* est écrit en à-plat, tout en esquisses et en ellipses, comme des notes personnelles qu'un rédacteur timide aurait expurgées et mises à la troisième personne. Pour rendre plus perceptible encore la tension qui les traverse et les fait exister, les récits usent de mises en abyme de l'écriture: Raymond Dudan s'écrit des recommandations, des ordres, Robert Jöhr rédige un livre sur les élans, et tous deux s'essaient au journal intime. Mais la spécularité n'est pas la trouvaille qui sauve les oeuvres d'être des oeuvres, pas plus qu'elle ne les dispense de se tourner vers ce qui n'est pas de l'art, et à quoi elles se réfèrent. Dans leur structure même, ces livres sont animés par une mise en abyme paradoxale – ou aporétique, selon la définition de Dällenbach –: ils sont des moments de culture, médiatisés par un langage, qui disent la fiction d'échapper à la culture et au langage.

Non seulement par leur simple existence, mais aussi par ce qu'ils disent, les deux romans indiquent qu'il n'y a pas de nature qui soit humaine, que, pour se faire nature, les humains doivent renoncer à être humains. La nature humaine, c'est la culture; c'est grâce à la culture que la nature apparaît comme une utopie. La nature réconciliée est suscitée par une nostalgie culturelle. Les humains sont enfermés dans leur condition d'êtres historiques et sociaux – pas prisonniers cependant au point de ne pas savoir qu'il existe, médiatisé par la culture, quelque chose qu'elle désigne sans pouvoir l'atteindre. Du sein de leur unité monadologique, ces deux ouvrages montrent quelles sont les souffrances consécutives à l'individuation: ce n'est pas sans deuil que les êtres humains s'arrachent à l'inconscience et à l'indifférenciation. Et l'épanouissement réel des personnes et des collectifs est encore à l'ordre du jour: l'émancipation n'a pas eu lieu. Mais les romans – l'art – montrent aussi que la prison humaine a des fenêtres; la douleur de l'individuation a ses douceurs.

Malgré les épreuves et les fatalités – à cause d'elles –, le bonheur est concevable, même s'il n'est possible qu'en tant que possible, éternellement à venir; c'est, selon le mot célèbre de Benjamin, aux désespérés qu'échoit l'espérance. Seule l'humanité peut rêver d'échapper à ce qu'il y a de barbare dans l'humanité. L'analyse soumise à la logique formelle montre que les échappées vers la nature imaginées par la fiction sont des artifices – qui se montrent eux-mêmes comme utopistes, comme solutions sans solutions, proprement surnaturelles, et inhumaines. Mais une approche dialectique conçoit, et dépasse, le paradoxe. La dimension fantastique des récits est un signe de ce qu'ils sont un signe: se référant à une transformation surnaturelle, ils disent combien les hommes s'acheminent vers une nature réconciliée en passant par l'artefact culturel qui s'avoue tel. L'art est promesse du bonheur – et cette promesse, bien qu'irrémédiablement brisée, tient parole grâce aux oeuvres qui, à la fois, procurent et reportent la félicité.

Ouvrages cités

Kurt HUTTERLI: *Elchspur*, Bern, Zytglogge Verlag, 1986.

Paule-Andrée SCHEDER: *Les jours en pièces*, Yverdon, Editions de la Thièle, s.d.

*

Theodor W. ADORNO: *Minima Moralia* (1951), Frankfurt, Suhrkamp, 1976.

– : *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966.

Ernst BLOCH: *Prinzip Hoffnung* (1959) Frankfurt, Suhrkamp (stw 3).

Michel CORNU: *Existence et séparation*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981 (Dialectica).

Lucien DAELLENBACH: *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977 (Poétique).

Friedrich NIETZSCHE: *Die Geburt der Tragödie* (1872): fr. *La naissance de la tragédie*, Genève, Gonthier, 1964, (Médiations 17).

Jean-Paul SARTRE: *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938), Paris, Hermann, 1965.

Zusammenfassung

In diesem Essay werden zwei Erzählwerke dargestellt, deren auffallende Affinitäten zur Konfrontation und zum Vergleich aufrufen. Die jeweils in der französischen und in der deutschen Schweiz, von einer Frau und von einem Mann geschriebenen Erzählungen, weisen – thematisch und stylistisch – auf eine verwandte kulturelle, soziale und historische Lage: die Hauptfiguren dieser Erzählungen sind Männer, die nach der Trennung von ihrer Frau in die Einsamkeit getrieben werden. Diese Männer entwickeln – im Gegensatz zu der im normalen und genormten Leben gebliebenen Frau – eine starke, leidenschaftliche und mythische Beziehung zur Natur. So drücken die Erzählungen das ambivalente Verhältnis aus, das zwischen wichtigen sozialen Bewegungen dieser letzten Jahre existieren kann: hier, zum Beispiel, zwischen Feminismus und Ökologie. Eine tiefere Ambivalenz ist auch in den Helden zu spüren: sie sind gespalten, und zwar zwischen der Versuchung, in einem Ganzen – das des Kollektiven, der Natur, der Gattung – unterzutauchen, und andrerseits der peinlichen gesellschaftlichen Notwendigkeit, ein individualisierter Mensch zu werden.

Diese streng genommen soziologischen, vom Rezensenten aufgegriffenen Fragen erscheinen nicht als Lehre in den Erzählwerken: diese können keineswegs in eine programmatisch engagierte Literatur eingereiht werden. Die kritische Analyse kann aber zeigen, welche kulturellen Strömungen durch diese ausgeformten, monadologischen Werke fließen. Jenseits dieser Paradoxie – daß die Kritik eines Kunstwerks es beschädigt und trotzdem doch an dessen Entfaltung beiträgt – wird eine andere Paradoxie ausgesprochen, die genau mit der Substanz dieser Werke zusammenhängt: Dichtungen, die die Natur feiern, können ihrem kulturellen Schicksal nicht entgehen, auch wenn – und gerade dann – sie gegen die von Barbarei und Schein gezeichnete Kultur kritisch Stellung nehmen. So enthüllt sich die unvermeidliche Verbundenheit der Kunst mit dem Mythos, obwohl dieser der Verwirklichung des einzelnen Kunstwerks entgegengestellt ist.