



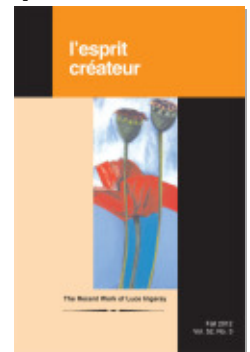
PROJECT MUSE®

---

**"Un ciel ou une geôle": poétiques de la province en Suisse francophone (XX<sup>e</sup> siècle)**

Jérôme Meizoz

L'Esprit Créateur, Volume 42, Number 2, Summer 2002, pp. 43-52 (Article)



Published by The Johns Hopkins University Press

DOI: 10.1353/esp.2010.0136

➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v042/42.2.meizoz.html>

## “Un ciel ou une geôle”: poétiques de la province en Suisse francophone (XX<sup>e</sup> siècle)

Jérôme Meizoz

“L'orgueil d'un homme né dans une petite culture est toujours blessé”.

—Emile-Marcel Cioran<sup>1</sup>

**A** PARTIR DE SON EXPÉRIENCE roumaine, Cioran suggère dans cette exergue une loi plus générale de la géopolitique culturelle. La question en est: comment les créateurs issus de lieux dénués de traditions artistiques universellement connues, privés d'instances de reconnaissance et de diffusion à grande échelle, peuvent-ils postuler malgré tout à l'universel par leurs œuvres? Les petites cultures peuvent-elles produire de grandes œuvres? Comment assument-elles ce handicap institutionnel? En rejetant leur lieu comme régional ou particulier, amputé de toute valeur générale? Ou au contraire, en niant l'idée même de tension vers l'universel pour magnifier le particularisme de leur situation?

La question devient concrète à travers une remarque de l'écrivain suisse francophone Maurice Chappaz (né en 1916). Dans son autobiographie, *L'Apprentissage*, il note: “Eluard né et demeuré en Suisse n'aurait jamais été connu en France”<sup>2</sup>. Une telle remarque semble relever d'abord d'une comparaison envieuse et attristée, que les Suisses francophones au vu de leur difficultés à diffuser leurs œuvres hors du pays, ressassent souvent. Jacques Chessex, autre helvète, lauréat du prix Goncourt pour *L'Ogre* (Grasset, 1973), notait récemment: “Il n'y aurait pas eu de chanson moderne, ni même contemporaine, si Charles Trenet était né à Vevey”<sup>3</sup>.

Néanmoins, un constat pertinent se dégage au-delà de l'amertume: la reconnaissance d'une œuvre est tributaire non seulement d'une quelconque valeur intrinsèque toujours déjà présente, mais de la circulation de l'œuvre elle-même, et de son inscription au cœur d'un espace littéraire aux instances de valorisation efficaces. Autrement dit, il faut situer la reconnaissance des œuvres non pas seulement dans le jugement de goût de la critique, mais dans une *géopolitique de la valeur littéraire*. Celle-ci, comme l'a montré Pascale Casanova<sup>4</sup>, est inégalement répartie, certaines nations cumulant historiquement le prestige culturel et la prétention à l'universel, à la défaveur de certaines régions ou “provinces”.

La difficile reconnaissance littéraire des écrivains de Suisse romande a été thématisée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle par C. F. Ramuz (1878-1947), qui

décrivait la situation littéraire de sa région comme celle d'une "province qui n'en est pas une"<sup>5</sup>. Il y a péril qu'une œuvre de grande valeur, née dans un espace littéraire marginalisé, demeure inconnue voire disparaisse faute d'une sanction publique. La douleur de ce constat traverse tout l'essai de Ramuz intitulé significativement *Besoin de grandeur* (1937).

Elle refait surface lors de la remise de la Bourse Goncourt de la nouvelle 1975 à S. Corinna Bille (pour *La Demoiselle sauvage*, Gallimard), quand Armand Lanoux félicite l'écrivaine de sa "lutte pour la francophonie". Et celle-ci de répondre: "Je peux vous comprendre, parce que moi aussi j'ai souffert, dis-je. Je sais ce que c'est"<sup>6</sup>. L'époux de Bille, Chappaz, ne s'affaisse pas pour autant dans l'amertume. Pour lui, une telle barrière n'est pas sans incitations. A la suite de sa déclaration précédemment commentée, il ajoute alors: "Il faut un *ici* avec son ambiguïté qui nous pince. Suisse romande: un ciel et une geôle" (34).

Partir de ce qui est désigné comme "province" au sens large et stigmatisant du mot, pour poser la question de la reconnaissance et de la postulation à l'universel, tel sera l'objet de cette petite enquête diachronique. Elle va porter sur la figuration, dans les motifs et les formes des œuvres, de cette tension commune à bien des écrivains "de l'extrême périphérie du domaine français", selon l'expression de Jean Starobinski<sup>7</sup>.

Comment et à quelles conditions le "décalage" spatial (dont l'auteur de *La Relation critique* fait un axe de la pensée du genevois Jean-Jacques Rousseau) peut-il jouer un "rôle salutaire" plutôt que fatal<sup>8</sup>?

**La postulation à l'universel**—Pour éclairer le contemporain, un bref rappel d'histoire littéraire de la Suisse romande est nécessaire. Comme les Québécois et les Belges wallons, les Romands parlent français sans être français. Langue maternelle parlée hors du pays politique qui l'a vu naître, le français est souvent envisagé par les francophones non hexagonaux sur un mode insécure<sup>9</sup>.

A la carrière parisienne de C. F. Ramuz en France devaient ainsi s'opposer les mêmes reproches linguistiques que ceux adressés autrefois au "citoyen de Genève" Rousseau. Lucien Descaves, membre de l'Académie Goncourt, écrivit à Ramuz au sujet de son *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911): "On vous reprochera, une fois encore, quelques provincialismes. Mais on s'est amusé à les compter dans la *Nouvelle Héloïse* qui, longtemps, ne s'en porta pas plus mal pour cela"<sup>10</sup>.

Un tel jugement linguistique hante la réception des auteurs romands à Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Lorsque Corinna Bille reçut la Bourse

Goncourt de la nouvelle en 1975, Roger Stéphane écrit dans la presse française un article scandalisé contre le mauvais français de l'écrivaine, qui utilisait le mot "moque" plutôt que "morve"... A Armand Lanoux qui lui remet le prix, Corinna Bille déclare que la "francophonie" est un combat dans lequel, dit-elle, "nous sommes anti-parisiens" (*Le Vrai Conte de ma vie* 465).

Mais Ramuz, comme bien des auteurs contemporains à sa suite, a voulu prévenir cet écueil du lexique régional. Loin de demeurer sur ce plan superficiel, il met au point une poétique francophone capable d'inclure sa situation linguistique de francophone non central<sup>11</sup>: la langue des personnages, dans le roman ramuzien, instruit le narrateur qui leur emprunte des tournures. L'écrivain s'en justifie encore au Congrès des libraires de France de 1934:

Il me semble que c'est rendre hommage à notre langue, qui est le français, que de ne pas la tenir pour une langue morte et de ne pas aller la chercher seulement dans les livres et pas seulement dans les grammaires et dans les traités de syntaxe, mais là où elle est parlée: c'est-à-dire dans les lieux même où vous êtes aujourd'hui, tandis qu'autour de vous c'est en français, si je puis dire, qu'on fauche, qu'on moissonne et qu'on soigne la vigne<sup>12</sup>.

Le grand souci de Ramuz, c'est l'universel quêté dans le particulier. Ce qui l'amène à réfuter la conception selon laquelle son petit pays serait nécessairement un filot de particularisme, juste bon à une littérature régionaliste accompagnée d'index lexicaux à l'usage des Parisiens. Prétendre à l'universel à partir d'une situation externe à la tradition française, et y prétendre par le biais de choix d'écriture, par l'invention d'un style neuf, telle est encore la visée de la conférence donnée à Paris, *Une Province qui n'en est pas une*. Il y développe les arguments de *Besoin de grandeur*, essai qui commence justement par la question posée au début de cet article: "Un petit pays est-il condamné par sa petitesse même à ne pas connaître la grandeur?"<sup>13</sup>

Ramuz y répond sur le plan de l'expression, confiant que l'universalité d'un propos littéraire ne tient pas au lieu d'où il est proféré, mais bien de la force de généralité du propos. Le fait d'exprimer dédouble le monde réel et le fait advenir à une réalité supérieure: "Il y a encore, et essentiellement, cette grandeur qui est de dire, qui est la grandeur expressive et rappelons-nous les Grecs de nos leçons d'histoire et que c'est un tout petit pays (pas beaucoup plus grand que le nôtre) (*Besoin de grandeur* 340).

La problématique du particulier et de l'universel, ainsi que celle, corrélative, de la centralité de la langue une fois posées comme catégories problématiques dans la tradition suisse francophone, on peut observer comment cette question est prise en charge dans quelques textes contemporains.

**Maurice Chappaz: l'“île” et l'univers**—La province, ce devrait toujours être l'autre... le Roumain Cioran s'est senti originaire d'une province de l'esprit français et a tout fait pour y échapper, comme Aimé Césaire, comme le belge Henri Michaux également.

L'antithèse fondatrice et assumée du “ciel” et de la “geôle” évoquée au début de cet article était déjà au cœur de l'avant-dire du *Chant de la Grande-Dixence* (1965) de Maurice Chappaz: “Je suis le témoin seulement d'une province qui m'exalte ou qui m'asphyxie”<sup>14</sup>. Mais d'emblée le récit épique multiplie les allusions intertextuelles à d'autres œuvres d'exaltation, tel le *Chant de la Grande Marche* (1923) de Sergeï Essenine. De même que le *Valais au gosier de grive* (1960) relie le lieu natal à la Russie, l'Espagne, la Provence et l'universalise par la synecdoque comme une “parcelle de l'Eden” (poème I). Selon le principe du “ciel” et de la “geôle”, Chappaz met en scène dans toute son œuvre une lutte épique avec les origines: son œuvre dialogue explicitement avec la littérature mondiale (La Bible, les haïku, *Le Livre des Morts* tibétain), et elle ne cesse de réaffirmer son ancrage valaisan.

Un tel parti pris a ouvert la voie à une renommée ambiguë d'auteur rustique, car ce rapport à la province hérite du contexte intellectuel des années trente. Il se résume à deux rejets: ni parisianisme (thématique, formel), ni régionalisme. Le Valais est assumé comme une “île”, mais simultanément comme lieu universel en tant que “parcelle de l'Eden”<sup>15</sup>:

Qu'importe, je crois à une naissance, à un drame, à l'éclatement d'une histoire qui justifie une “vulgarisation”, un corps à corps, un corps à âme avec son milieu. Poésie égale pays non dans le sens d'un “régionalisme”, mais d'un univers comme pour l'Indien, le poisson ou l'oiseau, d'un territoire pour survivre. D'où cette bonne ouverture du local. Et je suis roman autant que Romand.

Nous avons une destinée. Cela part des terres. C'est encore plus qu'une province, et ça vaut une capitale.

Marginal, patriarcal, confidentiel, populaire. (*L'Apprentissage* 50-51)

Valais “univers” ou représentation d'un “Eden” biblique, ces motifs trouvent leur origine dans la culture catholique (au sens littéral d'universelle) reçue au collège religieux de Saint-Maurice, un des plus anciens lieux de culte de l'Occident, doté par Saint Louis. Ils plongent également dans le *Chant des pays du Rhône* (1920) de Ramuz, qui proclame en poésie une république littéraire rhodanienne:

La fin de Saint-Maurice était de donner le cœur à ceux qui osaient être poètes dans ce pays-ci, alors que je naissais. Je crois à la Ramuzie, à une génération partie de ce sol, continuant ce pays délimité par les romans de C. F. [Ramuz] (l'homme au sigle de la grappe pressée dans le poing avec sa devise “J'exprime”) qui allait d'Aubonne à Lens, du Pays d'En-Haut à la côte de Savoie sur le lac et qui s'agrandit de nos présences [...] et qui pourrait recommencer ou finir en

Arles, en Avignon.. La Suisse romande est restée au centre de quelque chose. La Lotharinge... de Cingria. (*L'Apprentissage* 35)

Chappaz fait donc de la province son premier terrain. Conscient du risque, il prétend à une poésie nouvelle, un rapport original avec les potentialités de la langue française. Ses récits sont le fait d'un conteur: entre les confidences du café et les histoires édifiantes du sermon, l'énonciation renvoie à un "modèle choral"<sup>16</sup>. La langue utilisée, d'une "innocence blasphématoire" (Pasquali 143), s'accorde avec son objet: elle se distingue par son oralité débridée, ses recours expressifs (et non nostalgiques) au dialecte et au français régional, au rythme endiablé du récit, aux ellipses syntaxiques, à la libre interprétation des connecteurs logiques, aux formules péremptoires, et à l'abondance des exclamations<sup>17</sup>.

Chappaz transpose dans l'écrit les traits expressifs d'une langue parlée régionale mêlée à une langue savante, à étymologie latine, afin de déverrouiller les différents registres verbaux exclus de la langue enseignée à l'école:

Dans le parler valaisan toute la nature prenait vie; dans le français de la bourgeoisie et de l'administration on cachait les choses, on mettait nos âmes sous cellophane, elles y sont restées. Comme écrivain je commence à dire: non! Les nons d'écrivains doivent être les plus violents<sup>18</sup>.

Transformant la parole populaire en "mythes à [son] usage", Chappaz se nourrit aussi bien "des histoires déjà retenues dans les cahiers du folklore" que des "propos de table des curés"<sup>19</sup>. Son but? Retrouver le rythme et le ton épique, heurté, carnavalesque qui convient aux frasques exemplaires des "géants rustiques" mis en scène dans ses récits: "L'animalité—même au niveau de la langue—doit-elle demander pardon à l'intellectualité? Je n'en suis pas toujours sûr. Franc, comme la Bible et comme Rabelais, ou comme Freud?" (Chappaz 19).

A travers l'usage de toute la gamme des français, Chappaz revendique une poésie qui inclut le local dans la mosaïque universaliste. Contrairement à d'autres auteurs suisses de sa génération, comme par exemple Georges Borgeaud (1914-1998), il n'a jamais visé l'édition parisienne comme une fin en soi. La poésie de Chappaz explore plutôt ces "poétiques francophones", ivres de la marge et du décalage, qui enrichissent de l'extérieur la tradition française (Combe). Si elle semble s'inscrire dans la "Ramuzie", ce pays du Rhône si riche en poètes, l'œuvre de cet infatigable lecteur et vagabond est cependant reliée avant tout à des voix sœurs—London, Walser, Roud, Trakl, Pavese, Bashô, et tant d'autres—qui ont surmonté le faux problème de leur origine.

**Jean-Marc Lovay: l'ailleurs de la langue**—Qualifié par Pascal Quignard de “nouveau Lautréamont”, lancé à grand renfort de publicité par les éditions Gallimard qui publient *Les Régions céréalières à l'automne* en 1976, Jean-Marc Lovay se voit présenté, en quatrième de couverture, comme l'émanation d'un lieu mythique: “Jean-Marc Lovay, né en 1948 en Suisse, vit dans les montagnes du Valais”. Pourtant, dans ses romans, Lovay ne fait pas de référence explicite à un lieu identifiable comme le Valais, encore moins à la Suisse. Au contraire de l'œuvre de Chappaz, qui a accompagné ses débuts littéraires dans un ouvrage commun, *La Tentation de l'Orient* (1970, rééd. 1984, préface de Nicolas Bouvier), l'écriture onirique de Lovay se joue habilement du référent géographique local.

Les “montagnes du Valais” et la rudesse de leurs habitants ont un statut de cliché depuis la diffusion européenne de la lettre XXIII, dite “Lettre sur le Valais”, de *La Nouvelle Héloïse* (1761). Largement reprise au compte des voyageurs romantiques, satirisée par un Rodolphe Töpffer, nationalisée enfin par un Eugène Rambert, cette topique alpine fait l'objet de relectures constantes.

Que fait Jean-Marc Lovay de l'assignation alpestre posée par Gallimard, ce cas particulier de l'exotisme, version commerciale *soft* de la stigmatisation provinciale?

Le 14 septembre 1983, à l'invitation de *Pro Helvetia*, organe de diffusion de la culture suisse à l'étranger, Jean-Marc Lovay donne une conférence publique à la Bibliothèque Nobel de Stockholm, devant un parterre de notables. Cette “Conférence de Stockholm”<sup>20</sup> traite justement du statut de l'auteur dans une production qui se pense et est pensée comme mineure, la littérature de Suisse romande. Il vaut la peine de s'arrêter sur l'incipit:

Mesdames et Messieurs,

C'est au centre de l'Arabie saoudite que je pris conscience—en admettant que j'aie eu à ce moment conscience de quelque chose—de ma douteuse appartenance à la littérature de Suisse française.

Je veux préciser que je n'ai jamais été en Arabie Saoudite, mais qu'en hiver 1981, avec Sylvia Stalkera, qui mesure au moins 1 m.76, j'ai passé deux mois dans le nord de l'Ecosse pour enfin écrire un roman suisse. (9)

Si l'exorde recourt comme il est d'usage à l'apostrophe, à l'énoncé factuel précis (“Je veux préciser”), à l'indication d'un récit de voyage, des éléments dubitatifs ou déroutants s'insinuent d'emblée dans ce cadre: une incise de type logique insiste sur les présupposés à admettre avant de poursuivre la lecture (“en admettant que j'aie eu à ce moment conscience de quelque chose”). L'adjectif “douteuse” met en cause, ensuite, l'appartenance du locuteur à une littérature géographiquement délimitée. Enfin, le retrait, dès le second para-

graphe du thème posé au premier (thème géographique: l'Arabie), appelé— dans la tradition du récit de voyage—à être développé par la suite du récit. Un arrêt brutal, voire même une reculade des pistes proposées.

Ce qui envahit le discours codé d'un apparent récit de voyage, c'est le doute généralisé. Ce qui mine la conférence commandée à l'écrivain suisse Lovay, c'est l'irruption d'éléments d'autofiction qui eux-mêmes miment le récit réaliste (le nom de sa compagne joue sur la déformation phonique de son nom civil, l'effet de réel absurde "qui mesure au moins 1 m.76", etc.). Ce qui s'agrége enfin aux informations de départ, ce sont des soustractions, des raptés sémantiques. Si le cadre de l'exorde demeure, il est vidé de son sens par le détournement des fonctions codifiantes et informatives qui sont les siennes<sup>21</sup>.

Il y a bien dans ce texte des éléments autobiographiques certifiés, contre l'accès auxquels le conférencier lutte comme si leur divulgation représentait une menace pour son identité. La pensée se fait paranoïde: "Je tiens à protester contre cette violation de mon espace aérien personnel [...]" (11). Tout ce déni biographique s'accompagne du doute sur l'appartenance à la littérature de Suisse française. Mais ce motif donné au départ, comme d'ailleurs la destination arabe, est lui aussi retiré et inversé par l'absurde quelques lignes plus loin, au moment de "donner une image des relations entre les différents écrivains de la littérature suisse à laquelle j'appartiens sans aucun doute par la couleur rouge de mon passeport" (11).

L'appartenance se dérobe, l'assignation à un lieu d'origine ou d'influences, au sens classique de Taine, est ici déjouée par l'irruption de la fiction là où le contrat de la conférence ne la prévoyait pas. C'est une autre économie de véridicité qui prend le pas sur la première: nous voici dans une fable donnée à interpréter.

Pourtant des assertions parviennent à s'imposer. Mais seulement dans le déplacement du rêve. Une fois admise la médiation onirique, la cohérence menacée dans l'incipit fait retour:

En rêvant que j'étais au centre de l'Arabie Saoudite, et en faisant ce rêve au nord de l'Ecosse, je compris que j'étais définitivement exilé dans la langue française. [...]

J'essaie de dire aussi cela: l'exil dans sa langue maternelle n'est pas une figure de style ni un versant de la tristesse. Quand, dans une presque île du nord de l'Ecosse, je rêve que je suis en Arabie Saoudite, je suis endormi après plusieurs heures d'écriture, endormi par une minute de boisson alcoolisée consécutive à l'écriture, et par une longue conversation avec un pêcheur écossais essayant de me prouver, en tenant dans sa main une langouste gigantesque, que la Suisse fait déjà partie de l'Union soviétique. Brutalement endormi, je me retrouve à côté du soleil avec sous la langue une irrépressible fièvre de syntaxe française. Dans le rêve aussi, je ressens la force de cet organe qui, après s'être emparé de mon grand-père et de mes grands-mères et arrière-grands-mères et grands-pères, avait choisi de venir littéralement rigoler sous mon palais. (9-11)



L'“exil” répercute une fois encore l'image d'un conférencier dé-patrié, et impose ici une patrie linguistique, l'exil “dans la langue française” et non plus la mise à l'écart territoriale. Le désir de la langue, la “fièvre irréprouvable de syntaxe française” se donne comme analogue à la soif, que la fable vient à peine d'introduire (“une minute de boisson alcoolisée”). L'usage de la parole assouvit, quel que soit le lieu. Version symbolique de l'idée selon laquelle la seule patrie de l'écrivain, c'est sa langue, et non son pays civil.

Après cet incipit réfutant l'“appartenance” territoriale comme une menace (un versant de la conception de “la geôle” chez Chappaz), une seconde fable conte l'origine de la vocation littéraire du conférencier. Celui-ci passe d'une exorde codée à une narration qui ne l'est pas moins, comme une anecdote autobiographique donnée pour authentique: “Mon premier contact avec l'écriture advint le jour où [...]” (11). Dans cette fable, le lieu originel alpin joue bel et bien un rôle, mais de manière en quelque sorte concave. Des touristes “britanniques” reviennent de course, “et des fleurs des Alpes étaient crochées aux oreilles de toutes leurs femmes, sans exception” (11). L'irruption brutale d'un fait divers tragique, quoique narré ici sur le mode héroï-comique, brise littéralement le cliché alpestre: le cuisinier de l'hôtel se suicide en se jetant du haut de la maison sur la table des Anglais. Alors que ce geste met fin à l'idylle montagnarde et par là même au stéréotype, l'apprenti-écrivain, posté en voyeur et nullement ému, commence à écrire.

La violence d'un suicide déclenche l'écriture. C'est ce réel soudain et incongru qu'il élit pour sujet, et non la scène alpestre. Le voilà qui décrit les habits du cuisinier: “Le corps était encore sur la table, au milieu de la vaisselle cassée, et déjà je décrivais les habits du cuisinier comme si ces habits allaient devenir les miens pour l'éternité” (12). Le cuisinier, par opposition au touriste anglais, est un homme du lieu, atypique parce que socialiste, et un travailleur au service des vacanciers. C'est en ce personnage que se projette le scripteur. Dans le *Baluchon maudit* (Gallimard, 1979) déjà, le narrateur faisait partie d'un groupe de “cuisiniers d'urgence” qui voient devant eux des chevaux noirs attendant de voler le corps des hommes.

Celui qui se met à rédiger devant le cadavre prend alors conscience d'une distinction capitale à son activité:

Je décrivis un habit sans manches; et un habit avec des manches percées; puis, j'attaquai la description d'un habit avec trois manches. Soudain je compris qu'il fallait de grande urgence décrire les trois casquettes du cuisinier, et la veste plus longue, déchirée, et le manteau rouge enroulé autour des hanches, que le cuisinier mettait pour assommer les poissons. Je ne savais pas encore que écrire n'est pas décrire. Je découvrais qu'il n'y aurait jamais de fin à aucune description, et que ma vie serait trop courte pour ramener le cuisinier sur la terre. (12)

Le motif alpin—l'objet de tant de descriptions dans la littérature romande du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours—a fait justement retour, dans la même page: “Ces montagnes surplombant tous les moments de mon enfance, jusqu'à ce que je me décide à grimper sur la plus belle, ont toujours eu une influence glaciale et brûlante sur la littérature suisse” (11-12). Le couple d'épithètes en oxymore renvoie lui-même à un cliché littéraire de la passion amoureuse, alors que le terme d’“influence”, fourre-tout des études d'histoire littéraire, est vidé de son contenu, ramené au particulier du fait divers. Jouant sur les contraires, laissant inachevé le motif des “influences” ouvert au début du récit, le narrateur manifeste qu'il refuse de remplir le contrat de l'authenticité alpestre, assigné si facilement à l'écrivain des provinces: s'il y a montagnes, elle ne jouent aucun rôle, sauf ironisé, dans sa première campagne d'écriture.

L'idée tainienne de l'influence du sol sur l'esprit et donc la littérature, qui fut mille fois reprises dans l'historiographie suisse romande d'Eugène Rambert à Philippe Godet, et d'Edouard Rod à Maurice Zermatten, se voit ici vidée de son sens par la fiction même où elle est insérée: toute la fable dénie l'influence physique du lieu sur l'écriture. Seul le rapport à la langue française et l'ouvroir onirique sont dotés de pertinence.

Le “besoin de grandeur” de Ramuz, même s'il tente de prendre les choses par un autre bout, demeure prisonnier d'un mode de pensée qui surestime l'importance du lieu identitaire dans la démarche littéraire en général. L'idée d'influence du lieu et du milieu, comme catégorie critique héritée de la pensée nationaliste (Barrès notamment), a parfois négligé le pouvoir de *reconfiguration* propre au discours littéraire.

En Suisse romande, il a fallu attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que l'assimilation d'une œuvre à sa province, due en bonne partie à la structure centralisée du champ littéraire français, soit vécue et réinterprétée sur un mode plus souple. Maurice Chappaz fait le choix stratégique de l’“île” tout en s'assurant, par les recours intertextuels, une communication avec la littérature mondiale: il contourne ainsi, en quelque sorte, les lois du champ littéraire français. Jean-Marc Lovay opère quant à lui au cœur de la fiction, où il détourne une telle assignation aux marges par la dérision du cliché provincial, se donnant pour seul lieu opératoire une “soif” de la langue française, espace décloisonné de créativité pure soustrait à tout ordre national.

*Université de Lausanne, Suisse*

## Notes

1. Emile-Marcel Cioran, cité par Pascale Casanova, "De l'inconvénient d'être né en Roumanie", in *Liber* 26 (1997): 5.
2. Maurice Chappaz, *L'Apprentissage* (1977), in *Pages choisies* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1988), 50.
3. J. Chessex, "L'odeur de la France", *L'Hebdo* (15 mars 2001): 110.
4. C'est ce que montre en détail Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* (Paris: Seuil, 1999).
5. C. F. Ramuz, *Une province qui n'en est pas une* (Paris: Grasset, 1938).
6. C. Bille, *Le Vrai Conte de ma vie* (Lausanne: Empreintes, 1992), 465.
7. Jean Starobinski, "Le Contre", in *Lettres* 6 (1945): 99-101.
8. Gustave Lanson se demandait en 1903 "Mais pourquoi, grands ou petits, ne jamais choisir [pour objet de nos travaux] que des auteurs de notoriété parisienne ou européenne?". L'historien considérait un tel choix comme un biais d'enquête propre à donner une image faussée de la vie littéraire de la "nation". Cf. "Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France", in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 4 (1903).
9. Cf. mon essai, *Le Droit de "mal écrire". Quand les auteurs de Suisse francophone déjouent le français "de Paris"* (Genève: Zoé, 1998).
10. Lettre de Lucien Descaves à C. F. Ramuz, du 28 juillet 1911, dans G. Guisan, *Ramuz, ses amis et son temps* (Paris-Lausanne: Bibliothèque des Arts, t. V, 1968), 57.
11. Au sens de Dominique Combe, *Poétiques francophones* (Paris: Hachette, 1995).
12. C. F. Ramuz, "Discours au congrès des libraires de France", in *Gazette de Lausanne* (28 juillet 1934): 50.
13. C. F. Ramuz, *Besoin de grandeur, Œuvres complètes*, t. 15 (Lausanne: Rencontre, 1968), 285.
14. Maurice Chappaz, *Chant de la Grande-Dixence* (Bruxelles: Babel, rééd. 1995), 11.
15. Maurice Chappaz, *Le Valais au gosier de grive*, partie I, poème I (Lausanne: Payot, 1960).
16. Adrien Pasquali, "Maurice Chappaz et nous", in *Écriture* 27 (1986): 144.
17. Voir l'étude de style de Roger Francillon, "Chappaz conteur: 'J'ai assisté à la fin des visages'", *Écriture* 27 (1986): 114-22.
18. Maurice Chappaz, *Portrait des Valaisans* (Lausanne: CRV, 1965), 61-62.
19. Chappaz, *Portrait des Valaisans*, "Avertissement" 19.
20. Jean-Marc Lovay, *Conférences aux antipodes* (Genève: Zoé, 1987).
21. Cf. Andrea Del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique* 94 (1993): 130-52.