

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

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (1981)

**Heft:** 4

**Buchbesprechung:** Comptes rendus bibliographiques

**Autor:** Bruttin, Françoise / Heller, Geneviève

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

## COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

*Albert Béguin et Marcel Raymond.* Colloque de Cartigny. Sous la direction de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Grotzer. Librairie José Corti, Paris, 1979, 314 p.

En septembre 1977 s'est tenu à Cartigny un colloque consacré à l'étude des œuvres d'Albert Béguin et de Marcel Raymond. Exposés et débats en ont mis en lumière les affinités et les convergences, mais aussi les divergences et les oppositions. S'esquissent, dans ce recueil présenté par Jean Rousset, «deux portraits, deux grandes aventures intellectuelles et spirituelles, deux grandes pensées critiques, telles que les ont construites deux fortes personnalités littéraires, sensibles aux découvertes de la poésie comme aux événements de l'histoire».

Mis d'abord en parallèle, les deux écrivains seront ensuite considérés selon leur orientation propre. En ami de longue date qui œuvre en leur compagnie, Georges Poulet analyse le processus de l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond.

*L'Ame romantique et le rêve* témoigne de l'angoisse métaphysique fondamentale qui affecte non seulement les rêveurs romantiques, mais encore Béguin lui-même. Celui-ci s'interroge non sur la nature du phénomène mais sur l'identité de la personne. En quête de son propre moi, il pratique à la suite de Montaigne, Pascal, Léon Bloy un cogito questionneur. Il se rattache au courant anticartésien illustré par la pensée chrétienne et janséniste, selon lequel l'être n'a pas de lui-même une connaissance claire et distincte, car il est incapable de se posséder par ses propres forces et de déterminer solitairement qui il est.

Mais cette ignorance peut être partiellement ou totalement dissipée par l'établissement de liens avec autrui. A la recherche de lui-même par le truchement des autres, Béguin poursuit sa quête auprès des poètes de son temps qui lui offrent une médiation indispensable. La critique d'autrui se métamorphose en connaissance de soi-même. Par un accord profond et entier, il adhère sans réserve aux sentiments de l'auteur étudié et au monde spirituel ouvert par lui. A l'aide d'une personne déterminée, il atteint à un ensemble humain plus étendu. A travers Verlaine, Supervielle, Bernanos, Eluard, Jouve et les poètes de la Résistance, il cherche à retrouver «la communauté perdue des hommes».

Pour Marcel Raymond, la sensation est le point de départ du mouvement identificateur. Grâce à l'expérience sensible, sujet et objet se trouvent placés en communication, en communion selon Merleau-Ponty. Et ce courant identificateur ou sympathie, au sens que Bergson donne à ce terme, introduit le sujet au cœur de l'objet. La contemplation réalise enfin la participation à une union sacrée. Mais si l'identification absolue est impossible, reste la possibilité d'une approche. Et pour réintégrer l'unité perdue, réaliser la subjectivation profonde

du monde, Il faut atteindre à une région où le moi se perd. Dépouillement ascétique qu'ont pratiqué Rousseau, Baudelaire. Il faut accepter de n'être rien pour participer au tout, au principe qui gouverne le tout.

L'identification du poète avec l'objet est destinée à être reprise par le critique. Il cherche d'abord à s'identifier de sujet à sujet avec l'auteur, puis s'en sert comme truchement pour coïncider avec le monde extérieur. Pour ce faire, Raymond cède volontairement à l'espèce d'ascendant, de prise de possession magique qu'exerce sur lui l'auteur. Il se laisse envahir, submerger, pratiquant sur le plan critique un quiétisme analogue à celui qu'il analyse, sur le plan religieux, chez Fénelon. Puis, c'est l'effort pour reproduire les mouvements de la conscience, de la pensée préconsciente et subconsciente, afin de mettre en lumière la face interne de la poésie.

Interrogations passionnées, quêtes ferventes, ces deux parcours critiques qui diffèrent dans leur démarche témoignent d'une même adhésion à une réalité pressentie à travers et au-delà de l'œuvre. Jean Starobinski, étudiant le rêve et l'inconscient, cherche à la cerner.

L'inconscient et le rêve sont, pour Béguin, les signes épars qui nous restent d'un état plus heureux où nous étions capables de communiquer avec la réalité totale. Rêverie libre ou dirigée, rêve nocturne ou expérience spirituelle nous délivrent de l'ordre apparent des choses, l'ordre diurne où prévalent la distinction, la limite, la logique utilitaire. Rêver, c'est régénérer notre perception du monde et de nous-mêmes. Le rêve remplit une fonction initiatique, il serait porteur d'un message d'univers. Béguin a lu dans Carus la tentation romantique d'aboucher l'inconscient au cosmos et d'ouvrir le cosmos au rayonnement divin. Il s'agit d'un mythe. Viendra le temps où le critique déclarera que cette aventure fut une déception inavouée. Il lui importera alors de retrouver le compagnonnage des vivants. L'accroissement de présence et de réalité, il les trouvera chez les «réalistes visionnaires» Balzac, Péguy, Bernanos, Claudel. Sans cesser de reconnaître l'importance de l'ouverture à l'inconscient, Béguin dirigera son regard, non plus vers l'insaisissable source naturelle ou cosmique de nos existences, mais vers la transcendance telle que la pensée chrétienne la définit.

En bien des points, la pensée de Raymond coïncide avec celle de Béguin: même défiance à l'égard de l'approche freudienne, même confiance en l'inconscient créateur à la source des activités psychiques. Mais ces nappes souterraines qui fertilisent la pensée, la délivrent de la raison mécanicienne, sont aussi dangereuses, pièges, puissances de séparation et de dissolution de la forme. Le rêve et l'imagination ne sont qu'une partie de notre vie spirituelle. L'acte poétique pleinement réalisé est tout ensemble participation à la réalité sensible et accueil des fantasmes intérieurs.

Si Raymond acquiesce à l'inconscient, se laisse envahir par les paroles et les images, plus chargées de sens et de valeur que les produits de l'activité rationnelle, il éprouve aussitôt le besoin de l'acte formateur. Ce couple de mouvements alternés pourrait être considéré comme le rythme fondamental de sa pensée. Et son écriture, si nettement articulée, ouvre à tout moment des perspectives où le regard se perd et laisse deviner qu'elle est en rapport avec ce qui ne se laisse pas saisir. Elle suggère un au-delà de l'évidence dont l'appel est chargé de promesse et d'angoisse.

Béguin et Raymond ont manifesté, tous deux, un attrait indéniable pour l'irrationalisme qui valorise les forces profondes et ressenti la même stupeur horrifiée, lors de leur mobilisation à des fins destructrices. Cette expérience ambiguë confère à leur critique une salutaire inquiétude.

Il appartient à Bernard Böschenstein de remonter aux sources et jusqu'aux médiateurs qui ont inspiré la pensée de Béguin, de situer celui-ci face aux poètes du romantisme allemand.

La description synthétisante de *L'Ame romantique et le rêve* et, plus précisément, le chapitre «Hesperus» consacré à Jean-Paul qui sert d'exemple à la démonstration, se fondent sur quelques passages empruntés aux romans, quelques moments importants de la biographie intérieure et quelques remarques théoriques sur le rêve. Béguin n'analyse pas les œuvres dans leur ensemble, il ne les replace ni dans leur contexte historique, ni dans leur tradition littéraire. Ces pages de rêves les résumerait comme en leur véritable essence poétique. Et sa lecture à la recherche d'une dimension absolue de Jean-Paul ressemble à la quête verticale d'une essence unitaire, dépouillée de tous liens particuliers.

Cette conception d'une poésie qui ne se signifie qu'elle-même est aujourd'hui entièrement abandonnée et la critique actuelle a replacé le poète dans la perspective de son époque. Sans que Béguin ne le précise, elle semble avoir été influencée par l'anthologie et la préface que Stephan George consacre à ce poète. Lors de son séjour à Paris, celui-ci avait découvert les poèmes en prose de Baudelaire et de Mallarmé qui sont apparemment à l'origine de son choix de rêves de Jean-Paul, morceaux de poésie pure, isolés de leur contexte romanesque.

Mais Béguin schématise ses vues et accentue, notamment, la coupure entre les classiques et les romantiques. Rejetant les premiers, il se solidarise avec les seconds qui, seuls, lui donnent l'image de la poésie authentique, eux qui ont su prendre congé du quotidien pour la recherche d'un monde plus vrai et d'une expérience première et profonde. Par la complémentarité de ses ferveurs et de ses exclusions Béguin apparaît comme un auteur religieux. Et, voyant dans Jean-Paul un rêveur épris d'innocence qui regrette le temps où le monde était infini, il projette sa propre soif d'un état second, ne tenant pas compte du hiatus à l'intérieur de la métaphore jeanpaulienne qui rend la poésie unitaire impossible.

En 1937, Béguin reprend le chapitre qu'il avait écrit sur Novalis où les affirmations les plus autosalvatrices étaient citées sans commentaires. Il marque alors ses distances. Cette nouvelle attitude entre l'adhésion et la mise en garde n'est-elle pas, de la part de l'auteur lui-même, une critique implicite de l'ouvrage?

L'exposé de Böschenstein qui dénonce sans ambage le caractère souverainement éclectique de l'essai, la lecture partielle, voire partielle de l'auteur provoque une vive discussion sur l'objectivité. Orientée, dominée par la passion interprétative, subjective, commandée par une finalité, la critique de Béguin s'oppose diamétralement à la méthodologie contemporaine. Mais elle témoigne d'une fertile conjonction entre la littérature et la vie et peut enseigner aux étudiants le courage de poser aux textes les questions existentielles. Acte d'adhésion, création poétique, l'œuvre qui pose le problème du mythe du romantisme, dont on sait les conséquences religieuses et politiques, révèle surtout une âme, une conscience ouverte à la dimension spirituelle de l'histoire.

Engagement, aventure, sont les mots-clés qui pourraient caractériser la recherche de Béguin. Dans son impatience de saisir le message, de trouver le via-tique, il est tenté de négliger l'aspect littéraire du texte, de passer outre. Marcel Raymond, comme lui, s'attache à retracer les grands itinéraires de l'esprit, mais il porte la plus grande attention à la réalité formelle de l'œuvre, mettant en lumière la dimension existentielle et langagière de la poésie.

Chez lui, comme le montre Pierre Grotzer, vision du monde et lecture du texte sont intimement liées. Raymond, qui a fondé l'exégèse moderne de Rousseau, semble avoir partagé le sentiment cosmique de l'auteur des *Rêveries*, dans

ces moments d'extase où le moi se perd dans une union intime avec la nature. Mais, dans son ouvrage sur Senancour, sous-titré *Sensations et Révélations*, le critique, avec l'auteur, fait l'expérience du vide et du néant, éprouve une angoisse métaphysique, car ce qui est véritablement demeure caché. La nature révèle désormais ce qui fait défaut et renvoie l'homme à cette absence.

Les deux moments de cette évolution apparaissent également dans les écrits autobiographiques, *Le Sel et la Cendre*, *Le Mémorial*. Avant 1950, la nature libère le moi et le fait s'évanouir dans une entité plus vaste, mais toujours terrestre. Après la crise métaphysique, alors que Raymond a souffert du deuil et de l'absence, bien des choses dans la nature le renvoient à un monde mystérieux qui le dépasse, à ce qui le transcende éternellement.

La poésie, dans *De Baudelaire au surréalisme*, apparaît comme un moyen irrégulier de connaissance métaphysique, la tentative de dépasser le dualisme entre le monde et le moi, grâce au symbole et aux correspondances, d'accéder à une région où les mots participent aux choses et aux réalités psychiques. Mais cette première conception du langage, influencée par le romantisme, est mise en question. Raymond dénonce alors l'insuffisance substantielle des mots. Dans son livre sur Valéry, il récuse la mystique du langage, mais refuse également la tentation de l'esprit. La notion de conscience pure ne le satisfait pas. Il ne veut pas renoncer à la plénitude du monde concret. Au lieu d'une connaissance spéculative, il cherche une participation intérieure à la nature et à l'œuvre d'art.

Les choses ayant perdu leur valeur absolue, ce retour à la nature implique un retour au créateur. Ce qui domine, maintenant, ce n'est plus l'immanence, mais la transcendance et l'écrivain se dirige désormais vers «l'espace essentiel». Dans l'œuvre où le critique voit le témoin et le garant de l'esprit qui la dépasse, il cherche à saisir dans et par les formes la conscience de l'auteur qui s'y révèle, car sa subjectivité est inscrite — incarnée — dans les mots.

Partant de l'interpénétration de la matière et de l'esprit, des formes et de la conscience, Raymond finit par admettre «sans doute par mysticisme» que, face à l'insuffisance du langage, subsiste un terme ineffable qui invite à l'espoir.

Albert Béguin et Marcel Raymond ont vécu la critique comme une expérience que l'œuvre oriente, une manière d'être au monde, une quête personnelle, une méditation sur l'acte poétique, sur la notion de poésie. Dans leurs essais-parcours, *De Baudelaire au surréalisme*, *L'Âme romantique et le rêve*, choisissant un problème particulier pour révélateur et prenant à témoin un ensemble d'écrivains, ils interrogent la destinée collective de l'Occident moderne et, tenants d'une conception spiritualiste de l'univers, donnent à leur critique une dimension éthique. Écrivains, ils usent du pouvoir du langage tout en dénonçant ses limites: vibre dans leur œuvre la voix secrète de l'inquiétude humaine, de l'angoisse métaphysique.

Ils n'ont formulé ni règles de méthode, ni doctrine. Pourtant, s'est formé dans leur sillage ce Groupe de Genève dont les représentants, suisses ou venus d'Urbino et de Bucarest, d'Edimbourg et de Yale, ont animé ce Colloque de Cartigny. Si les styles diffèrent, la sympathie intellectuelle les rassemble en une même famille d'esprits, dans le rayonnement d'une pensée. Et, comme hier, poussés par une exigence intérieure, Albert Béguin et Marcel Raymond avaient porté la critique au-delà des limites du positivisme, aujourd'hui, résistant à la tendance méthodologique d'une science de la littérature, ils poursuivent une recherche qui concilie les fonctions rationnelles de la pensée et la vie profonde de l'âme.

Françoise Bruttin.



Anne MURRAY-ROBERTSON, *Grasset, pionnier de l'Art Nouveau*, Lausanne, Editions 24 Heures, 1981, 224 p.

Un heureux concours de circonstances a permis à Anne Murray-Robertson de donner une large diffusion, remarquable pour la Suisse romande, à une recherche inaugurée par un mémoire en histoire de l'art à l'Université de Lausanne en 1976 et qui est offerte aujourd'hui au public avec un ouvrage intitulé *Grasset, pionnier de l'Art Nouveau*, publié aux Editions 24 Heures, et une exposition présentée au Musée des Arts Décoratifs de Lausanne. Cette dernière, qui frappe surtout par la série d'affiches et d'estampes, plus accessibles au goût contemporain que d'autres aspects de l'œuvre de Grasset, sera sans doute appelée à voyager au-delà de nos frontières et à révéler cet artiste d'origine suisse qui fit carrière à Paris entre 1871 et 1917.

Il connut un succès certain de son vivant, l'apogée de sa popularité se situant autour de 1900, et il paraît étonnant que son nom ait subi une éclipse qui dura jusqu'en 1970, date à laquelle furent exposées à nouveau quelques-unes de ses œuvres. Le livre d'Anne Murray-Robertson est le premier et le seul ouvrage de base consacré à Eugène Grasset. Il réunit le sérieux d'une longue recherche scientifique et le charme d'une publication abondamment et judicieusement illustrée avec plusieurs planches en couleur. Les contingences de l'édition ont malheureusement privé le lecteur d'un index des illustrations qui eût été précieux.

La carrière de Grasset semble rêvée pour un artiste qui faisait le vœu que le décor imprègne la vie quotidienne du public. Il a pu réaliser quelques créations fameuses comme son alphabet (romain et italique calamiques largement employés dans l'édition), le calendrier publicitaire du grand magasin parisien de la «Belle Jardinière», ou la Semeuse, emblème des éditions Larousse. Il a d'autre part publié, à côté d'autres écrits théoriques, deux ouvrages didactiques, des «livres de travail» selon l'expression de Grasset, qui sont des recueils d'ornementation destinés aux artisans d'ébénisterie, ferronnerie, vitrail, faïence ou textile (*La Plante et ses applications ornementales*, 1896-1897, et *Méthode de composition ornementale*, 1905).

Ce n'est donc pas par sa peinture que Grasset s'est fait connaître, mais surtout par les arts décoratifs, et en cela il a servi la cause en France d'un mouvement plus connu en Angleterre sous le nom d'*Arts and Crafts*, défendu par William Morris, qui voulait abolir le cloisonnement entre Beaux-Arts et arts appliqués. «Il comprit, écrit Anne Murray-Robertson, que l'avènement de l'ère industrielle avait bouleversé les rapports de l'artiste avec la société. L'enseignement artistique ne devait donc plus se complaire dans les poncifs académiques, mais tirer parti des progrès accomplis par l'économie pour arriver à créer un art populaire, humanitaire et social» (p. 19).

La diversité de son œuvre est surprenante tant par les techniques employées que par les inspirations stylistiques, avec une prédilection pour le moyen âge, et en cela Grasset est largement tributaire de l'éclectisme (sensible surtout dans ses illustrations) qui nourrit une longue polémique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ses écrits, il participe aux débats chers à son époque sur l'imitation, l'étude du passé, les emprunts historiques, le besoin d'un art régénéré (il conteste la notion d'un Art Nouveau, quoiqu'il en soit l'un des pionniers).

«L'art dans tout», tel est le titre d'un chapitre central du livre d'Anne Murray-Robertson qui présente les différents domaines de l'œuvre de Grasset. S'il maîtrise de façon remarquable certains moyens d'expression tels que l'affiche et l'illustration, il faut bien admettre que, comme c'est le cas souvent chez les

artistes Art Nouveau, l'idée d'un art qui façonne tous les objets est plus théorique que réelle. Les réalisations restent élitaires et exceptionnelles, ainsi le mobilier chez Grasset.

Le décor est l'essence même de l'art de Grasset. «*Le but de l'art ornemental est donc, comme son nom l'indique, d'orner les objets fabriqués qui, de nus qu'ils sont en construction pure, deviennent comme habillés pour le plaisir de l'œil.*» Cette conception, chère à l'Art Nouveau, sera fortement contestée quelques années plus tard par les adeptes de l'art fonctionnel, ennemis du décor. La force du décor, dans l'œuvre de Grasset, est particulièrement admirable dans ses affiches et ses estampes. Les caractéristiques principales de son vocabulaire sont «le thème de la femme-fleur et le contraste entre zones d'aplat et jeux linéaires sophistiqués» (p. 101). La gamme des couleurs est très frappante (fauve, violet, bleu, etc.). Cet aspect eût mérité plus de place dans l'ouvrage d'Anne Murray-Robertson. Les œuvres de Grasset suscitent une expérience sensorielle irrésistible, «*le plaisir de l'œil*». Le spectacle que nous offre Grasset est idéalisé, sans histoire, il n'y a pas de message autre qu'allégorique. Seules une ou deux estampes échappent à cette invasion du charme et acquièrent une dimension expressive plus profonde (ainsi *La Morphinomane* ou *La Tasse de Grès*). L'estampe intitulée *Le Danger*, exposée au Musée des Arts Décoratifs, échoue au contraire dans l'effet expressif, la jeune femme gracieuse ignore le loup qui la menace, gueule ouverte.

Anne Murray-Robertson a su avec talent placer Grasset dans le contexte de son époque, révéler les multiples aspects d'un artiste mal connu et mettre le doigt sur des limites ou des contradictions sensibles de son œuvre. Grasset semble avoir été au cœur et même à l'avant-garde des préoccupations de son époque dans une voie promise à un long avenir, à savoir l'art de masse et le décloisonnement entre les Beaux-Arts et les arts appliqués; il a par contre été hors de son temps, hors du temps, avec une thématique «innocente» basée sur la femme et la nature stylisées.

Geneviève Heller.