

Georges Borgeaud et le style autobiographique

Autor(en): **Francillon, Roger**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **20 (1991)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-260522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GEORGES BORGEAUD ET LE STYLE AUTOBIOGRAPHIQUE

Georges Borgeaud, né en 1914, est considéré à juste titre comme l'un des écrivains romands majeurs de sa génération. Ses trois grands romans, *Le Préau*¹ (1952), *La Vaisselle des évêques*² (1959) et *Le Voyage à l'étranger*³ (1974), qui obtint le Prix Renaudot, sont tous trois de forme autobiographique. Si ce ne sont pas à proprement parler des *Confessions* à la Rousseau — dans aucun des trois textes il n'y a identité entre le narrateur et l'auteur⁴ — le romancier a tiré de son expérience propre le sujet de ses trois récits: son éducation intellectuelle et religieuse dans *Le Préau*, où le narrateur Maurice Passereau est tiraillé entre catholicisme et protestantisme; son éducation sentimentale dans *La Vaisselle des évêques*, où Pierre Lorétan découvre l'amour et ses illusions dans le cadre merveilleux du château des Faverges; son expérience de précepteur dans les Ardennes belges, au cours de ce *Voyage à l'étranger*, où le jeune Suisse Jean Noverraz est pour la première fois affronté au monde, à ses fastes et à ses misères.

Trois récits à la première personne qui relatent en les déformant des épisodes de la vie vécue et pour lesquels Borgeaud crée trois figures à la fois proches et différentes, trois types de narration autobiographique qui permettent au romancier d'approfondir au fil de sa carrière sa quête inlassable du moi.

Les incipit ou la chute originelle

Les *incipit* des trois romans présentent de manière diverse le même thème: celui de la chute. Dans *Le Préau*, le récit s'ouvre sur l'évocation du paradis de l'enfance, des «lieux dévorés par le soleil» car «l'été est la seule saison qui appartienne tout

entière à l'enfance» (13). Temps des vacances et des jeux, de l'insouciance et de la liberté que va brutalement interrompre le départ pour le collège-caserne. Dans *La Vaisselle des évêques*, le récit débute le jour où Pierre Lorétan est envoyé par son père comme petit clerc dans l'étude du notaire Marc Jaccard: «L'illusion que je parviendrais à demeurer le maître de mon existence brusquement *s'effondra*, comme prirent fin d'incomparables vacances d'été, les dernières avant que d'entrer dans ma vie d'homme» (9). Dans *Le Voyage à l'étranger*, l'incipit est plus complexe: le roman s'ouvre sur une longue réflexion du narrateur âgé de cinquante ans qui évoque sa situation d'enfant naturel, cette chute primordiale dans une société qui lui fait sentir par ses sarcasmes ou sa pitié sa situation particulière. A cet «effondrement» initial s'ajoute son renvoi du couvent, le Père supérieur estimant que Jean Noverraz n'était pas de l'étoffe dont on peut faire des moines. Certes il n'est pas «brutalement renvoyé au pays d'origine» (14), mais à la fin du roman, il sera congédié poliment de son emploi de précepteur et devra rentrer en Suisse.

Cette chute originelle apparaît donc comme un leitmotiv dans l'imaginaire de Georges Borgeaud. De l'avant paradisiaque, il ne reste rien, ou pas grand-chose, comme si tout le bonheur avait sombré d'un coup, de manière irrémédiable. Et pourtant, c'est à partir de cet effondrement que le récit va se dérouler. Dans *Le Préau*, le narrateur nous révèle que c'est à partir de cet été qui fut le dernier avant son départ pour l'internat et où tout a basculé dans le noir que son enfance s'est en quelque sorte rétrospectivement chargée «d'un lot absurde de tristesses et de désillusions» (14). Ainsi le départ de la maison, la rupture avec le monde familial, auxquels le récit donne la forme d'une «catastrophe» au sens étymologique et dramaturgique du terme, est paradoxalement fondateur, parce qu'il contraint l'enfant, l'adolescent ou le jeune homme à affronter la vie et à mettre en question ses illusions et ses rêves. Et aussi à tenter de reconquérir dans le monde le paradis perdu grâce à diverses médiations, efficaces ou illusives comme la religion et l'enthousiasme mystique ou le contact avec la nature.

Les trois romans de Borgeaud se présentent donc d'emblée comme des romans d'éducation. A première vue, le terme peut

paraître déplacé dans la mesure où l'écrivain se montre fort sceptique sur l'efficacité des pédagogues. Mais il est clair que c'est du choc entre l'individu solitaire et la société sous ses formes diverses que peut naître le récit.

Instances narratives

Le rapport que les trois narrateurs entretiennent avec leur récit n'est pas de même nature: tout texte à la première personne implique ce que Jean Rousset a nommé «le double registre»⁵. Et Jean Starobinski, analysant le style de l'autobiographie dans les *Confessions* de Rousseau⁶, distingue deux tons dans le récit: l'élégiaque et le picaresque, selon que le narrateur mette l'accent sur la nostalgie du passé perdu ou sur la dramatique des événements racontés avec la distance humoristique que permet le recul dans le temps. Le narrateur peut tour à tour adopter le point de vue de l'homme âgé qui réfléchit sur son passé ou celui du héros plongé dans la tourmente.

Dans *Le Préau*, si l'on excepte l'*incipit* dont il a été question plus haut, le récit (qui est d'ailleurs au passé simple) est focalisé sur le héros: c'est à travers le regard du Maurice Passereau enfant que le monde est appréhendé. Rares, pour ne pas dire inexistantes, sont les interventions du narrateur. L'analyse psychologique qui est intégrée dans le tissu narratif est celle que le garçon fait au fur et à mesure de ses expériences. Un tel parti pris littéraire donne au récit sa force et son charme: est ainsi préservée la spontanéité juvénile. Le lecteur attentif en sait plus que le jeune homme sur les protagonistes de son éducation sans qu'à aucun moment le narrateur ne porte un jugement sur eux. Par exemple, les rapports ambigus entre le Colonel et sa femme, qui a cherché dans le catholicisme un moyen de se refuser à son mari, ne nous sont présentés qu'à travers ce que peut voir et entendre Maurice, sans que le narrateur ne nous donne sur le passé du couple les informations qu'aurait ignorées le jeune garçon. Et le lecteur peut aisément lire entre les lignes pour tenter d'expliquer le bizarre comportement des adultes.

Cette focalisation interne sur le héros implique un traitement linéaire de la temporalité: le récit se déroule chronologiquement, sans autres repères temporels que les saisons qui

marquent le déroulement cyclique de la vie scolaire et de celle de la nature. La durée romanesque n'est certes pas uniforme puisqu'il y a ellipse de deux ans (138) dans le récit du séjour à Auboranges, mais ces modifications du rythme narratif n'ont pas d'effet dramatique. Aucune date précise, aucune référence à une réalité historique extérieure aux événements romanesques. Le destin de Maurice Passereau se joue en dehors de l'Histoire, dans le cadre limité qu'est celui du protagoniste.

Dans *La Vaisselle des évêques*, la position du narrateur est identique. Le récit (lui aussi au passé simple) est fait dans la perspective de l'adolescent qu'est Pierre Lorétan. Exceptionnellement, le narrateur intervient pour anticiper sur la suite de son récit et pour lui donner son sens: ainsi à la fin de la première partie du roman:

Arrivé à ce point de plénitude, j'aurais pu penser que les Faverges m'avaient comblé. Je n'étais pourtant qu'au début de mes découvertes. Il faudrait expliquer par un souvenir de ma petite enfance ce que *je ressens à cet instant*. Dans une pipe de terre, je soufflais des bulles de savon, très étonné d'être le créateur d'aussi prodigieux jouets. Que ces boules étaient précieuses! Tout d'abord, elles naissaient translucides, mais en augmentant de volume, elles chatoyaient, se moiraient. C'était incroyable! Au sommet de leur splendeur, j'aurais aimé pouvoir les enfermer dans un écrin. Ma bouche, mes yeux, mon nez, sur leur sphère, se reflétaient comme le soleil héraldique. Pourtant je n'étais point encore satisfait et délicatement j'envoyais dans le tuyau de la pipe un peu plus de souffle, mais, brusquement la merveille explosait, ne laissant qu'un petit crachat savonneux sur le sol. C'est ainsi que naquirent et disparurent les Faverges. (134)

Dans ces quelques lignes, le narrateur prend ses distances avec le héros et, à l'aide d'un souvenir d'enfance emblématique, annonce la catastrophe à venir. Le paradis retrouvé des Faverges, loin du carcan familial, dans sa quiétude lacustre, va se muer en enfer de la passion et Pierre Lorétan finira par en être chassé. Dans la deuxième partie du roman, le narrateur intervient du reste plusieurs fois pour analyser après coup les sentiments troubles que l'amour d'Hélène Sabourin suscite ou pour les commenter:

Dès que mon regard la rencontra, je l'aimai. C'est un peu ridicule à dire! C'est trop simple! Pourtant la brièveté de ce que j'exprime ressemble à la soudaineté du sentiment que j'éprouvai. (147)

Comment exprimer le coup de foudre sans être conventionnel ou banalement romanesque? L'intervention de type métanarratif a fonction de paratonnerre pour désamorcer l'éventuelle critique du lecteur. De même lorsque est évoquée la première nuit d'amour:

Je voudrais qu'il n'y ait pas d'équivoque, car je ne suis pas comme les gens qui pensent que tout aboutit à ce moment, comme leur soif à l'auberge. L'amour ne m'apparaît pas comme un terme, mais comme une redoutable naissance. (181)

D'autres interventions ont valeur de maximes générales et inscrivent le récit de Borgeaud dans la longue tradition française du roman d'analyse:

L'amour inspire des ruses. (152)

Si quelqu'un qu'on aime vous échappe, le paysage à son tour s'en va. (151)

Ou encore au moment où il découvre qu'Hélène en femme libre veut bien de la volupté amoureuse, mais n'entend pas se lier:

Comment ma jeunesse aurait-elle pu s'adapter à cette économie? (185)

Ce recul face aux événements racontés se traduit très souvent par la forme de l'humour: alors que l'épisode de l'initiation amoureuse est vécu par le héros sur les modes dramatique et pathétique, le narrateur ironise sur son attitude passée. C'est ainsi qu'il parle de son «noviciat de l'amour» (153) et qu'il sourit des «enfantillages» que lui fait commettre la passion. Cette distanciation s'inscrit aussi indirectement dans les dialogues entre les amoureux où, avec un art consommé, Borgeaud oppose le ton souvent narquois de la femme expérimentée qu'est Hélène et celui naïf et bêtement idéaliste du héros.

A la différence de ce qui se passe dans *Le Préau*, la temporalité est concentrée sur deux ans: *La Vaisselle des*

évêques est le récit d'une crise avec une péripétie (l'arrivée d'Hélène aux Faverges) et un dénouement dramatique. Pas ou peu de retours en arrière et la prolepse mentionnée plus haut a pour fonction de mettre l'accent sur le caractère inéluctable de l'échec final.

En outre l'histoire de Pierre Lorétan s'inscrit dans le cadre plus vaste d'une époque: celle de la guerre. Le lac, au lieu de réunir les deux rives du Léman, les sépare tragiquement depuis l'occupation allemande. Ce sont ces circonstances historiques qui ont entraîné le retour d'Hélène Sabourin en Suisse. A la clôture du château des Faverges, propice à l'éclosion de la tragédie, correspond cette clôture du pays tout entier isolé par la guerre.

Dans *Le Voyage à l'étranger*, le point de vue du narrateur est omniprésent: la distance entre les événements racontés et le moment de l'écriture est, à la différence des deux premiers romans où le lecteur est laissé dans l'ignorance du temps de la narration, inscrite dans le texte: c'est un homme de cinquante ans passés qui évoque ses souvenirs: l'épisode central se situe en 1937, mais le récit fait des incursions dans le passé lointain de l'enfance ou évoque à plusieurs reprises des événements postérieurs au séjour en Belgique, dans cet intervalle de trente ans qui sépare le temps du récit de celui de l'écriture. Le style de l'autobiographie est ainsi profondément enrichi: le fait de pouvoir mettre à distance les événements permet d'en exorciser la portée, de les dédramatiser et de mieux réfléchir sur leur sens et sur leur caractère relatif.

Cet éclatement du sujet dans le temps permet d'approfondir la quête de soi, et paradoxalement, de dire aussi la difficulté de se connaître soi-même et de faire de l'écriture autobiographique un thème central du roman.

Je suis pour une grande part inexplicable à moi-même. (134)

Ma conviction intime est d'être illisible autant pour moi-même que pour les autres. (355)

Sans vouloir confondre l'imaginaire romanesque et la réalité vécue par l'auteur, on peut néanmoins constater que Jean Noverraz est beaucoup plus proche de Georges Borgeaud

que les protagonistes des deux premiers romans: il est né en 1914, il fait l'aveu de sa bâtardise, il séjourne en Belgique en 1937, il a été mobilisé en 1940, il vit à Paris au moment où il écrit son autobiographie et a trouvé dans le Quercy un refuge proche de la nature que l'écrivain évoquera plus tard dans *Le Soleil sur Aubiac*⁷. Le masque du héros tend à s'identifier au moi profond de l'écrivain: le roman autobiographique tend à devenir pure autobiographie.

Toutefois le récit rompt avec la chronologie: le narrateur, tout en centrant son histoire sur les quelques mois que dure son préceptorat belge, intègre dans le tissu narratif toute une expérience de vie: le récit-confession à la Rousseau fait ainsi place à une écriture à la Montaigne, où la sagesse de l'homme mûr donne au roman sa substance. L'anecdote devient le point de départ d'une réflexion sur le sens de la vie qui n'a pas de valeur seulement individuelle, mais qui prétend à l'universalité. Le récit tourne alors au portrait; ce qu'il perd en force dramatique, il le gagne en profondeur réflexive; dès son commencement, on sait comment il se terminera: l'échec du préceptorat est inscrit dans la trajectoire du héros dès les premières lignes. Certes l'expérience vécue se clôt sur le thème de l'inachèvement:

A partir de là, les épisodes de mon voyage à l'étranger passèrent irrévocablement du côté de ces choses que la vie — ou moi-même — laissa inachevées. (451)

Mais l'entreprise autobiographique de la *désillusion* aboutit, elle, à la plénitude d'une conscience lucide de soi-même. Elle devient leçon de vie.

Une telle réorientation du roman autobiographique implique un changement fondamental de la position du narrateur et de la structure du récit. Le Jean Noverraz de cinquante ans qui raconte son «voyage à l'étranger» écrit au moment où son ancien élève Christian de Moressée vient d'annoncer le mariage de son propre fils «dans le carnet du jour» d'un quotidien de la bonne société française (328). Paradoxalement, alors que nous sommes aux deux tiers du livre, c'est cet incident qui est donné comme déclencheur du souvenir:

La seule vue de son nom imprimé fit tomber brusquement le panneau que la mémoire élève pour cacher des épisodes de notre vie qu'elle n'a pas su absorber, qu'elle rejette comme un corps étranger. (328)

En comparant sa destinée à celle de son ancien élève, toute conventionnelle, l'écrivain peut à distance prendre sa revanche sur la vie:

Je dis cela avec une tristesse souriante, mais enfin, bientôt, une porte devant moi s'ouvrira sur le vide, de même que pour Christian, à ceci près que lui n'aura pas échappé à la confortable banalité de son milieu, tandis que ma vie, tout imprécise qu'elle soit, rêveuse et difficile, me laisse un sentiment de plénitude et presque d'avoir obéi à ma vérité. (329)

Ces ruptures constantes dans la chronologie romanesque nécessitent l'intervention de la voix narratrice sous la forme de ce que Gérard Genette a nommé les interventions de régie⁸: elles permettent de faire le raccord entre ce qui relève du narratif pur et la part de la réflexion. Ainsi le narrateur se met lui-même en scène comme l'ordonnateur de son récit:

Mais c'est aller trop vite dans mon récit. (36)

Il faut revenir sur ces premières heures... (37)

Puisque j'ai déjà abordé le sujet de la mort, je dirai que... (343)

A ce propos, je me souviens que... (343)

C'est ici que je voudrais parler d'une autre tendance de ma nature. Pourquoi la cacher? (377)

Pour revenir à mon propos... (271)

Il faut ajouter que... (378)

Je serais ingrat de passer sous silence... (107)

Je ne veux pas laisser sous silence une certitude qui s'imposa à mon esprit durant ce voyage en voiture à travers la Belgique. (137)

De telles formules qui pourraient à première vue sembler remplir une pure fonction de liaison entre les parties hétérogènes du récit correspondent en fait à une conception personnelle de la narration et à ce nouveau style de l'autobiographie par rapport aux deux romans précédents. Elles ne jouent pas seulement un rôle de régie, elles ont une valeur métanarrative:

elles constituent une réflexion sur la création romanesque, sur la manière autoréflexive dont s'engendre le récit et elles mettent ainsi l'accent sur la liberté de l'écrivain par rapport à son histoire:

Dès que je prends la plume, le goût d'être direct se dispute au plaisir de l'affabulation, à celui de l'approfondissement et des digressions. (287)

Le rapprochement surprenant entre deux termes qui généralement ne vont pas de pair prend le contrepied de l'image conventionnelle que l'on se fait de la digression. Dans *Le Voyage à l'étranger*, la parenthèse, l'ajout, la résurgence d'un souvenir du passé enfantin, la méditation sur les valeurs fondamentales, que l'on pourrait considérer à tort comme des hors-d'œuvre dans la trame narrative, donnent en fait au roman son ton de voix original et en constituent l'essentiel, l'histoire elle-même de ce séjour en Belgique n'étant qu'une sorte de tremplin pour cet autoportrait de l'artiste.

Borgeaud réalise ainsi de manière remarquable la fusion entre la forme du récit et sa signification profonde qui est la quête de son identité. Le double registre qui joue sur le décalage entre le présent de l'écriture et le passé des événements racontés permet à l'autobiographe de rectifier et d'approfondir son interprétation pour aboutir à sa vérité:

Ce sont des réflexions que je me fais *aujourd'hui*. (189)

Je ne comprends les faits que lorsque j'ai pris avec eux du recul. Je n'avais pas saisi *alors* pourquoi j'avais été rejeté... (257-258)

Le Jean Noverraz de vingt-trois ans est ainsi vu à distance dans sa naïveté, sa vanité et son idéalisme que le Noverraz quinquagénaire analyse rétrospectivement avec un humour non dépourvu de tendresse.

Intertextualité

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront.

Ce début du «Dernier feuillet» de *Sylvie* pourrait servir d'exergue au troisième roman de Georges Borgeaud. François Nourissier, dans sa préface au *Préau*, évoque à juste titre le Rousseau des *Confessions*, encore que le narrateur n'y cherche jamais à se justifier; par la présence du lac et la thématique de l'éducation sentimentale, *La Vaisselle des évêques* rappelle le Pourtalès de *La Pêche miraculeuse*, mais en se démarquant, par l'originalité du ton, de tout romantisme et de toute sentimentalité. *Le Voyage à l'étranger* se place lui sous l'égide de Nerval, et cela explicitement, puisqu'un passage de *Sylvie* y est cité:

Ainsi, par hasard, j'ouvris *Les Filles du feu* de Nerval. Dans la masse typographique, une phrase me parut avoir été écrite pour moi, pour l'instant que je vivais. Je n'étais pas loin de croire qu'une muse était entrée dans les pages: «Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse et surtout n'en pas approcher.» Ma lettre à Madeleine était faite. Je n'avais qu'à recopier le texte de Nerval et à le contresigner. Jamais mon esprit ne fût parvenu à exprimer aussi bien ce dont il était obsédé. (302)

Paresse d'esprit du jeune homme qui préfère le discours d'autrui au sien propre et qui se sent incapable de créer une expression personnelle de son propre désarroi devant Madeleine Cédrat. Celle-ci du reste le lui fera savoir en ne répondant pas à cette missive succincte et à Jean qui après coup s'étonnera de son silence, elle reprochera son manque de personnalité (440).

Mais revanche implicite du romancier qui, à partir du texte nervalien, est parvenu à scruter son moi de manière originale. Il vaut en effet la peine d'approfondir les rapports entre la démarche de Georges Borgeaud et celle de Gérard de Nerval pour dégager similitudes et différences.

Tout d'abord le jeu de la mémoire et l'imbrication des divers plans de la temporalité. Faut-il rappeler les différentes strates temporelles de *Sylvie*? Il en va de même dans *Le Voyage à l'étranger* où le narrateur juxtapose des moments très variés de son vécu, tout en «recomposant ses souvenirs» à l'instar de Nerval. Et le recours à la mémoire involontaire qui, comme Proust le note dans *Le Temps retrouvé*, est primordial chez l'auteur des *Filles du feu*, sans être toujours justifié par une

sensation ou un événement présent, est fréquent chez Borgeaud: la lecture du carnet mondain du *Figaro* fait surgir de l'inconscient le temps de son préceptorat en Belgique, comme celle d'un journal ressuscite pour le narrateur de *Sylvie* son enfance dans le Loisy. A tout bout de champ, le passé refait surface pour illustrer la complexité de Jean Noverraz.

Sur le plan thématique, chez les deux écrivains, l'expérience douloureuse et nécessaire de la désillusion. L'entreprise d'écriture a fonction de démythification: le héros du *Voyage à l'étranger* court après des fantômes, victime de son idéalisme, comme celui de Nerval: Madeleine Cédrat, comme Aurélie, refuse d'entrer dans le jeu du protagoniste et lui préfère un homme terre à terre; les deux héros ont beau mettre la femme sur un piédestal et se repaître de chimères. La catharsis opère et aboutit à la lucidité.

Mais si les chimères de la jeunesse égarent, elles peuvent aussi charmer. L'évocation de la visite à la tante d'Othys, des costumes du temps passé et du déguisement des jeunes gens a son répondant chez Georges Borgeaud: isolé dans une aile du château de Soye, Jean Noverraz découvre des chambres abandonnées et un grenier comme dans les contes de fées. Cet apparent hors-d'œuvre dans le déroulement du drame a une valeur emblématique: dans ce milieu conformiste, il est la part du rêve, comme l'est aussi la fête de la Saint-Nicolas. Car le narrateur âgé peut certes dénoncer ses errements d'adolescent; il n'en est pas moins séduit par ce souvenir enchanteur.

Il ne faudrait toutefois pas vouloir forcer la comparaison car, comme dans *La Vaisselle des évêques*, Borgeaud refuse de s'abandonner à la sentimentalité romantique. S'il se montre sensible au merveilleux, c'est celui de la nature et des objets plutôt que celui des êtres humains. A la différence de Nerval qui a besoin de la présence de Sylvie pour jouer le mythe de l'union, Borgeaud reste un solitaire et c'est par cette solitude pleinement assumée qu'il accède à la sagesse. Car *Le Voyage à l'étranger*, loin de déboucher sur le portrait d'un être singulier, tend à peindre un homme dans lequel le lecteur peut se reconnaître.

«*La forme entière de l'humaine condition*»

Le narrateur âgé du *Voyage à l'étranger* intervient constamment dans son récit sous la forme de maximes, comme c'est souvent le cas dans le roman d'analyse. En voici un petit florilège:

Les bonnes manières sont pour moi une liturgie laïque, même si elles abusent de la comédie. (37)

Ce que l'on appelle, dédaigneusement, le quotidien, occupe le principal de nos journées, et c'est de son refus que provient notre ennui. (38)

Nous sommes posés au milieu de merveilles, mais notre nature est de croire que les orchidées rendent insignifiant le coquelicot. (48)

Les petites gens se méfient de la familiarité des nantis. (71)

L'Eglise est impitoyable pour ceux-là même à qui elle devrait en premier ouvrir grandes ses portes. (100)

Les laïcs ont bien tort de penser qu'ils ont moins de droits que les religieux à se prévaloir de vertus. (147)

Qui ne connaît l'illusion qu'en pensant haut, on se met à l'abri de sa propre médiocrité? (187)

Les reliefs des repas sont une image de notre dissolution. (221)

L'argent sans imagination accentue le désert autour de lui, et la vacuité. (223)

Notre image publique est certainement la plus absurde que nous puissions présenter. (231)

On ne couche pas avec Dieu. (243)

La recherche concertée de la joie est un pensum laborieux au regard des dons foudroyants du hasard. (284)

La mélancolie est une musique de chambre qui ne supporte pas les rengaines. (349)

Une telle abondance de maximes témoigne de la volonté de l'écrivain de parler au nom de tous. Le caractère lapidaire de la plupart de ces réflexions, leur forme généralisante n'admettent aucune réplique. Une telle écriture implique l'aboutissement d'une quête de la vérité. On peut à juste titre parler ici d'une sagesse à la Montaigne qui ne vise pas seulement à mettre en pratique la devise socratique «Connais-toi toi-

même», mais qui dans son autoportrait cherche à peindre «la forme entière de l'humaine condition». Comme l'auteur des *Essais*, le narrateur du *Voyage à l'étranger* prend son récit pour prétexte afin d'y réfléchir sur les principaux aspects de la vie: le problème de l'identité et des origines, celui de l'éducation, le rapport à l'argent, au luxe et à la pauvreté, la dénonciation de la comédie mondaine et l'opposition entre son image publique et celle que l'on cultive dans l'intimité, la manière de vivre sa sexualité, la relation à Dieu et ses représentants, enfin l'attitude à adopter devant la mort.

C'est en s'appuyant sur ses propres souvenirs, à partir d'une expérience concrète de la vie, que Georges Borgeaud forge son humanisme. Certes la maxime vise à intégrer le lecteur, le je y devenant un nous. Mais le point de départ demeure l'individu solitaire avec ses caractéristiques propres. Le but de l'écriture est de conférer à la singularité du moi une portée universelle et c'est ce que le romancier-essayiste parvient à réaliser dans son œuvre.

On ne saurait traiter tous les thèmes cités plus haut, tant est riche la réflexion de l'écrivain. J'en aborderai brièvement trois qui me semblent particulièrement frappants.

Le problème de l'identité

Pour la première fois, dans *Le Voyage à l'étranger*, Georges Borgeaud affronte de plein fouet le problème de la bâtardise. Dans *Le Préau*, Maurice Passereau est certes un enfant sans père: celui-ci est parti en voyage, lui a-t-on dit, et les substituts paternels, «l'oncle Pierre», le Père Anselme, le pasteur Renaud, le Colonel, sont tous sans exception de piètres individus. Le Pierre Lorétan de *La Vaisselle des évêques* est aussi fils unique, mais dans une famille de petits-bourgeois et ses rapports avec son père sont si tendus qu'il finit par être chassé du logis familial.

Jean Noverraz lui se sent confronté dès l'*incipit* du roman avec ce qu'il considère comme une tare originelle et toute son entreprise d'écrivain consiste non seulement à s'interroger sur son identité volée, mais à lui permettre de réintégrer la communauté humaine dont sa bâtardise l'avait exclu. Dans *Roman des*

origines et origines du roman, Marthe Robert montre l'importance du thème de la bâtardise dans «le roman familial»⁹: mais pour que ce fantasme œdipien se développe chez l'enfant, encore faut-il qu'il soit affronté au père réel, ce qui n'est pas le cas chez Jean Noverraz qui, adolescent encore, peut fantasmer sur l'identité de cet absent et qui, à quarante ans encore (113), se heurte au silence obstiné de sa mère qui lui crache au visage, lorsqu'il ose une ultime fois lui demander qui est son père.

C'est dans cette absence, ce creux que s'inscrit la quête de l'identité et c'est par là que s'explique le comportement du héros face à sa mère, à sa famille et aussi à son pays d'origine. Car l'enfant sent peser sur lui le regard d'autrui et a intériorisé la culpabilité de la mère. Si sa mère est condamnée par la société, c'est lui qui est le signe vivant de la honte, d'où le repliement sur soi, le mélange d'orgueil de se sentir unique et l'humilité de qui se sent jugé par la société («J'avais un orgueil à rebours», 426), d'où son refus radical des valeurs sociales et sa distance face à la comédie des hommes.

D'où également son expatriation: le «voyage à l'étranger» est une fuite et bien qu'il s'achève sur un retour en Suisse, le lecteur sait que Jean Noverraz, comme Georges Borgeaud, a quitté son pays et s'est installé à Paris. L'esprit petit-bourgeois de ses compatriotes, leur «bonhomie» — «tout se règle dans la sentimentalité» (74) — leur vanité — «Mes compatriotes détestent l'idée que l'on puisse trouver mieux ailleurs.» (437) — leur façon de vivre en dehors de l'histoire dans «un isolement» (162), voilà autant de griefs objectifs qui justifient assez le désir de partir. Mais il est clair aussi que la rupture avec le pays natal est liée au souhait de supprimer la bâtardise:

J'allais en Belgique, grâce à Madeleine, pouvoir faire peau neuve, me débarrasser de mes plaintes, me donner une liberté, me penser orphelin, joyeusement, c'est-à-dire déchirer mes papiers d'identité. Fils de personne, ni d'une mère insuffisante, ni d'un père sublime. (207)

Plus profondément encore, le refus de la Suisse est évoqué dans le texte en relation avec le rêve plus général de «disparaître», lié donc à la pulsion de mort:

Ce rêve de disparaître tout à fait en rejoignait un autre, plus accessible et moins désespéré, à demi accompli en venant en Belgique: celui de quitter définitivement mon pays, ce qui est à peu près fait, pour n'y jamais plus revenir, rompre avec ma famille... (342)

Et pourtant ne pourrait-on voir dans certaines attitudes, dans tel ou tel comportement de Jean Noverraz des traits spécifiquement helvétiques? Son puritanisme, dont il dit ne s'être pas affranchi, son goût de l'introspection, son idéalisme rousseauiste dont il se moque par ailleurs. Dans ce sens, l'œuvre romanesque de Georges Borgeaud, même si elle paraît en France, relève d'un climat moral typiquement suisse.

La découverte du corps ou le Narcisse honteux

Les héros de Georges Borgeaud ne sont pas heureux en amour: ces adolescents (quelque peu attardé dans le cas de Jean Noverraz) sont à la fois trop tendres et trop fiers pour se laisser aimer, trop narcissiques pour aimer. Narcisses honteux, comme le dit ironiquement Jean Noverraz, qui sont à la fois amoureux de leur propre corps et qui dans le même temps croient être peu séduisants. D'où leur extase solitaire et leur idéalisation de la femme — c'est le cas du jeune précepteur dans *Le Voyage à l'étranger*; d'où leur échec amoureux parce qu'ils ont honte de s'abandonner à la volupté comme Pierre Lorétan dans les bras d'Hélène Sabourin.

Il est intéressant de noter que les protagonistes des trois romans sont de manière diverse courtisés par trois femmes mûres dans lesquelles on peut voir des substituts maternels. Car si le rapport au père est marqué par le vide, la relation à la mère, chez les trois héros, est complexe, faite d'un mélange confus de haine et d'amour. L'analyse de ces sentiments mêlés est particulièrement approfondie dans *Le Voyage à l'étranger*. On ignore si au moment de la narration la mère de Jean Noverraz vit toujours mais on sait qu'à l'âge de quarante ans le héros continue d'avoir avec elle des rapports de type conflictuel. A vingt-trois ans, il lui écrit régulièrement, lui demande l'autorisation de rester en Belgique, en évoque la figure constamment. Faute de père, il semble fixé sur sa mère et sur une mère pour qui il est un vivant reproche.

J'ai eu très longtemps le désir d'être adopté. Non point comme un orphelin que je n'étais pas, mais d'être aimé par quelqu'un qui ne fût pas ma mère, mais maternellement. (251)

Ce qui frappe dans ce fantasme de Jean, c'est que l'absence du père ne semble pas lui peser. Comme l'a dit Sartre dans *Les Mots*, il n'a pas eu d'Anchise à porter sur ses épaules. Au contraire même, il a pu à loisir rêver d'un père sublime. C'est donc de mère qu'il voudrait changer. De fait, les pères de substitution ne sont que des météores dans le récit, aussitôt disparus qu'ils sont évoqués (Dom Jérôme ou le Père Serge: «je m'étais donné un nouveau père, mais davantage destiné à entretenir une image qu'à me permettre d'engager un véritable dialogue avec lui», 93).

On comprend dès lors aisément les causes de l'échec amoureux. Cette femme, substitut de la mère, ne saurait être aimée charnellement; Jean Noverraz préfère les caresses à la fornication, et le narrateur âgé, évoquant les vieilles dames qui se sont prises d'affection pour lui, avoue narquois: «Jamais aucune ne m'a violé, et je le regrette» (190). L'inversion des sexes est ici fort apparente, même si elle est dite sur le mode humoristique. Certes Jean Noverraz explique son attitude face à l'amour en invoquant son puritanisme. Mais il est clair que le besoin enfantin et douloureux de se sentir aimé l'empêche d'accéder à une relation d'égalité avec les femmes. Et en dépit de l'âge, le quinquagénaire qu'est le narrateur doit en définitive reconnaître son échec sur ce plan tout en en minimisant la portée par le sourire de l'humour.

La mort en ce jardin

Les héros de Georges Borgeaud, à l'instar du Rousseau des Charmettes, trouvent leur bonheur dans le contact avec la nature: dans *Le Préau*, Maurice Passereau peut échapper au sentiment d'étouffer dans le collège-caserne grâce à «l'intimité forcée» avec les choses: «un lézard, une ortie, une pierre, un oiseau» (45). Dans *La Vaisselle des évêques*, c'est le lac qui suscite la rêverie du bonheur et qui reflète l'état d'âme du jeune homme. Dans *Le Voyage à l'étranger*, Jean Noverraz trouve dans le contact avec la mer le sentiment violent de retourner à

ses origines, mais cette expérience n'est pas sans éveiller la conscience de son néant face à l'immensité de la nature: se réfugiant dans un trou de sable, il y savoure «toute la détresse qu'il y a à se rappeler qu'un jour la beauté du monde continuera sans nous» (158).

Cette première allusion à la mort sera suivie de beaucoup d'autres dans le roman. Evoque-t-on la guerre, le narrateur trouve rétrospectivement ridicule de croire à l'illusion héroïque des «belles morts»: «Le révoltant est de crever» (176). Ou à celle vaniteuse des «beaux» enterrements comme celui du fils d'un banquier qui avait courtisé la mère de Jean, qui était mort «dans la fleur de l'âge, comme on dit» (195), et dont le cadavre laissait échapper le long du convoi funèbre «un liquide qui étoilait l'asphalte»:

Ces piécettes d'eau s'échappant du cercueil d'un jeune banquier, m'ont pour toujours, non seulement convaincu de l'inanité de toute réussite, comme de tout échec, mais de l'idiote conclusion qui leur est imposée. (196)

Ou encore, un repas gastronomique provoque la détresse de qui se sent prisonnier de son corps:

Il n'y a pas pire, je crois, pour toucher notre misère, la conscience de notre fin, que de trop bien manger. On sait que par là la mort nous tient en nous jouant. Un jour, cette bouche ne s'ouvrira plus, ces organes n'auront à digérer que le vide et le néant. Voilà le port où notre personne physique aboutit. (214)

Parlant enfin des différences sociales, le narrateur en minimise l'importance dans la mesure où la mort vient tout niveler, «malgré la cravate et la chemise, la culture ou non, les manières ou pas». Et d'insérer alors dans son récit une scène qui est censée se dérouler au moment même de l'écriture et qui a valeur emblématique:

Sous mes fenêtres, en ce moment même, je vois les employés du cimetière ouvrir des tombes, remonter précautionneusement des cercueils dont le fond a cédé ou cède. Alors le plus jeune ouvrier souvent descend seul dans le trou et, à mains nues, cherche dans cette poussière, belle comme du terreau, un crâne, des tibias, qu'il accompagne de plaisanteries dont rient ses camarades au bord de la fosse. (230-231)

Ce hors-d'œuvre dans le récit n'a pas seulement pour fonction de montrer que tout n'est que vanité. Il doit aussi servir à apprivoiser la mort, à lui conférer un air naturel, tout horrible qu'elle soit:

Bien sûr, ces méditations sur la mort me sont imposées avec un réalisme qui ne laisserait personne insensible. Mais, justement, certaines leçons nous sont données qui permettent aux horribles vérités d'être entendues jusqu'au bout, ce qui leur ôte, par la dérision, tout pathétique. (231)

Dans la troisième partie du roman, le narrateur revient librement à deux reprises à sa réflexion sur la mort:

Puisque j'ai déjà abordé le sujet de la mort, je dirai que sans vouloir choisir ma fin, j'ai des souhaits à son endroit. Il n'existe pas de mort plus idéale que celle que l'on dit blanche, privilège des pays de neige et de montagnes. S'endormir sous le poids glacé de flocons dont chacun, pris à part, est moins lourd qu'un duvet d'oiseau, n'y a-t-il pas là une porte ouverte vers le rêve? (343)

Au terme de ce discours sur la mort qui parsème le récit revient ce leitmotiv de la pureté et du retour dans le giron maternel. Nostalgie du blottissement dans le fond des armoires comme il le faisait enfant et comme il le revit dans le grenier du château de Soye. Cette mort idéale se veut donc régression vers les origines, avant cette chute originelle qu'est la naissance au monde.

Mais cette mort propre n'est qu'un fantasme; la réalité est plus triviale; le narrateur quinquagénaire est affronté à des palpitations cardiaques, à des douleurs dans les reins ou à des brûlures d'estomac:

Bref! Je ne peux pas ne pas songer sérieusement à ce quelqu'un qui s'est glissé dans ma carcasse pour prendre barre sur mes fonctions, s'installer dans mon meublé, sans que je puisse refuser de lui signer un bail. Les médecins cherchent à amadouer la mort, mais, quand le moment sera venu, je sais bien qu'elle m'expulsera de moi-même. Peut-être alors mon âme s'abandonnera-t-elle au plaisir de la dissociation et du vagabondage. (345)

La mort comme libération de la prison du corps mais aussi comme prolongement de la vie et évaison vers le rêve de cet errant qu'est le poète.

De là à aboutir à une forme de sérénité, il n'y a qu'un pas: dans le dernier passage ayant trait à sa fin, Jean Noverraz évoque le thème du miroir, si important dans le roman de ce Narcisse, mais un miroir naturel et vivant:

Mes meilleurs moments sont ceux où j'ai pu boire au creux de la main, tout au long de la marche, solitaire et hasardeuse, l'eau fraîche des fontaines, dont dans la perspective qui me reste à parcourir, j'aperçois la dernière où je me pencherai. (427)

Sagesse de Georges Borgeaud qui sait désormais comment assumer son destin. Par l'écriture, il s'est libéré de ses fantasmes et de ses illusions pour être pleinement soi-même.

Et aussi pour s'ouvrir aux autres, comme il le montrera dans *Le Soleil sur Aubiac*.

Roger Francillon
Université de Zurich

NOTES

Sur Georges Borgeaud, on pourra consulter *Georges Borgeaud. Le visible et le souterrain*, plaquette éditée par l'Etat du Valais à l'occasion de son Prix de Consécration 1990, avec sur les trois romans une étude de Jean-Paul Paccolat intitulée «Georges Borgeaud ou la musique de la mélancolie». André Durussel, *Georges Borgeaud*, Fribourg, Editions universitaires, collection «Cristal», 1990.

¹ Georges Borgeaud, *Le Préau*, Paris, Gallimard, 1952. Nous citons d'après la réédition dans «Poche Suisse», Lausanne, L'Age d'Homme, 1982. Préface de François Nourissier.

² *La Vaisselle des évêques*, Paris, Gallimard, 1959.

³ *Le Voyage à l'étranger*, Vevey, Galland et Paris, Grasset, 1974. Toutes les citations sont suivies du numéro de page.

⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁵ Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.

⁶ Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

⁷ Georges Borgeaud, *Le Soleil sur Aubiac*, Lausanne, Editions 24 Heures, 1986.

⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

