

L'HAPTIQUE DÉLÉGUÉE : GUSTAVE ROUD ET LE TOUCHER PAR PROCURATION

FRANÇOIS CHANTELOUP
Université de Lausanne

1. Soutenue par une sensorialité exacerbée, par un rapport au monde aussi intense que fébrile, l'œuvre du poète suisse romand Gustave Roud (1897-1976) fait une large place à l'expression du corps. Poésie métaphysique, certes, mais poésie pleinement située. Poésie ancrée dans un territoire, le Jorat — ou plus précisément encore, le Haut-Jorat¹ — la poésie roudienne est également ancrée dans une expérience corporelle intime. Si les sphères intellectuelles, affectives et spirituelles sont puissamment investies, la sensorialité la plus immédiate affleure constamment.
2. Sensorialité *immédiate* en effet, car le sujet lyrique des proses roudiennes ne manque jamais d'exalter la beauté et la force délicate des corps paysans à-demi vêtus et pleinement désirés. Sensorialité *médiate* aussi, car précisément ce sont ces corps, contemplés mais inaccessibles, qui cristallisent l'expression sensorielle voire sensuelle de la vie corporelle. *Toucher* au sens littéral, dès lors, ne caractérise plus prioritairement un sujet lyrique dont l'expérience tactile tend vers une idéalisation, une métaphorisation ou, à tout le moins, une abstraction : toucher devient figural, perdant son sens premier, sensitif, pour acquérir de nouvelles valeurs, imagées et spirituelles. Par conséquent, la réalisation haptique est presque tout entière contenue chez l'autre : celui que l'on regarde, celui qui vit — c'est-à-dire, dans l'esthétique roudienne : chez ce paysan non pas pur symbole mais être réel et incarné.
3. Pour le dire autrement, une opposition se met peu à peu en place entre, d'un côté, le sujet *laborans*, qui paraît rivé à son existence terrestre et aux réalités spatiales et littérales ; de l'autre côté, le sujet *lyrique* semble lui faire signe vers de pures idéalizations, le toucher étant bien souvent de l'ordre de l'éthéré. Dès lors, à la suite des analyses de Grietje Hollaert contenues dans sa thèse consacrée à Gustave Roud, nous nous attacherons à la question de la *délégation*, dans la mesure où le toucher, pour le sujet lyrique, passe fréquemment par l'usage de la procuration : c'est au paysan, à l'être regardé, qu'il incombe de toucher matériellement. Le contact tactile du sujet lyrique avec le monde physique, à l'inverse, est bien moins évident : souvent cantonné à une posture de retrait, il ne

1 Située sur les hauteurs de Lausanne, au centre du canton de Vaud, la pénélaine du Haut-Jorat, qui abritera Roud près de soixante-dix ans, est évoquée plus ou moins directement dans de nombreuses proses du poète, et notamment dans *Haut-Jorat*, texte publié en 1949, dans lequel le poète aborde sa région sous divers angles, principalement historiques et géographiques.

paraît toucher le monde que par procuration, c'est-à-dire *via* l'investissement projectif de ces corps regardés, qui touchent à sa place, ou *pour lui*. Cette polarité qui s'inscrit dans la prose roudienne ne recoupe pas tout à fait le partage politique que commente Jacques Rancière entre « classes cultivées » et « classes sauvages », celles qui décident et celles qui agissent². Nous verrons ainsi qu'à lieu une reconfiguration de cette partition initiale : le sujet laborans, associé aux « classes sauvages », devient acteur, tandis que le sujet lyrique, dans une posture bien plus passive, se contente d'essayer de transcrire les gestes ou les vies qu'il observe. Par conséquent, le sens visuel est le sens dominant pour le sujet lyrique : ce qui ne signifie pas qu'il soit l'unique sens activé, à l'exclusion de tous les autres, mais plutôt que le toucher y est inféodé, dans la mesure où l'haptique passe par l'intermédiaire du visuel. Ce dernier reste donc l'expérience phénoménologique première. Par ailleurs, l'originalité de la poésie roudienne est également de ne plus s'en tenir à la sublimation d'un désir refoulé, mais bien de mettre en scène un désir homoérotique : lorsqu'il se sent exclu de la réalisation d'un tel désir, le sujet lyrique, loin de simplement donner naissance à une œuvre compensatrice, exprime une souffrance indépassable.

4. C'est par l'étude du motif de la *main* — celle du paysan aimé, celle du sujet lyrique, ainsi que leur éventuelle réunion — que nous tâcherons de déplier les tensions irréductibles qui unissent, pour Roud, proche et lointain, accessible et inaccessible, ou encore plein et vide. Enfin, il s'agira de mettre au jour les moyens littéraires spécifiques auxquels Roud a pu recourir pour décrire et approcher une expérience singulière du toucher : comment, en effet, dire le toucher quand il est éprouvé par délégation ? Par ce biais, nous espérons réussir à montrer que la retranscription d'un toucher par procuration peut, *via* le travail artistique, transformer une absence en présence, un regard en caresse, une ombre en chair.

Le sujet lyrique et le toucher : « l'intoucheur, l'intouchable »

5. « Seuls les solitaires connaissent la pleine vibration d'un regard, d'un attouchement, d'un mot dispensés au moment où l'on en avait le plus besoin »³. Roud connaît la puissance que peuvent revêtir le plus faible contact physique, le plus fragile des effleurements, ou la simple pensée d'un désir inassouvi. En évoluant au cœur des saisons, au cœur de la vie campagnarde, Roud côtoie de près ces paysans qu'il ne peut approcher qu'incomplètement : et les objets de son désir demeurent

2 J. Rancière, *Le Partage du sensible*, 69-70.

3 J. C. Powys, *Une Philosophie de la solitude*, 58.

inaccessibles, en dépit de leur infinie proximité. C'est ce que dit le motif récurrent de l'épaule — cet impossible havre qui peuple les écrits roudiens et hante le sujet lyrique qui s'y exprime : « L'épaule sur laquelle une main affectueuse se pose, l'épaule où une tête lasse trouve à s'appuyer, l'épaule offerte au soleil pour qu'il la réchauffe reviennent souvent sous la plume de Roud pour symboliser le réconfort reçu, donné, simplement trouvé ou vainement attendu »⁴.

6. Bien souvent, le désir se consume en une *vaine attente*. L'épaule est idéalisée, chantée : « Ô épaule nue qui te sépare de la mienne, poitrine profonde hantée du souffle et du sang, poitrine promise à la mort, ô homme, ô jeune puissance des bras et des mains blessées, ô moissonneur ! » (*P* 683)⁵. Elle devient dès lors le symbole d'un accueil souhaité, mais rarement connu. En lieu et place de l'épaule humaine, fuyante et souvent réduite à la chimère d'une imagination, le poète cherche à travers ses marches solitaires d'autres oasis auxquelles s'abreuver. C'est par exemple ce « grand cerisier en fleurs dans le clair de lune » : « Il m'adressa un appel si distinct, tellement persuasif et suppliant tout ensemble, que je quittai le sentier, entrai dans le cercle magique de son parfum et de son éclat sous la lune et m'appuyai à son tronc comme sur l'épaule d'un ami »⁶.

7. La vraie épaule, celle de chair, de muscles et de sang humains, demeure souvent à l'état de fantôme : et quand une certaine matière tient lieu d'épaule, c'est une matière végétale, celle d'un arbre, quand ce n'est pas, plus abstraite encore, celle d'une colline. Parfois même, l'épaule recevant le sujet lyrique n'a plus rien d'une authentique épaule. Elle n'est plus qu'une « dure épaule de verre... » (*P* 423), qu'une chose inanimée, parfaitement morte : une vitre de train, qui propose à celui qui s'y rencontre une image atténuée de soi. Épaule contre épaule, certes, mais l'une de ces épaules n'est qu'un reflet — et nulle rencontre avec un autre : toujours cette désespérante et inutile compagnie de soi avec soi. Toujours, le sujet lyrique se demande comment sortir de ce vase clos que représente son identité. Comment, en effet, sortir de cette tautologie et de ce repliement sur soi qui amène à ne plus côtoyer que sa propre épaule, et même, que *le reflet* de sa propre épaule ? Comment vivre, « si cette épaule où poser ma main, une seule fois encore, m'est refusée ? » (*P* 691).

8. On le voit, l'épaule, qui constitue une image du désir autant qu'une incarnation concrète de ce désir, illustre parfaitement les incapacités renfermant le sujet lyrique à l'intérieur d'un désir non réalisé. De fait, bien qu'il soit « impossible a priori de toucher sans toucher dans l'espace, puisque

4 S. Malfroy, *Terre d'ombres*, 201.

5 Les citations de Gustave Roud apparaîtront dans le corps de notre texte, depuis les *Œuvres complètes* du poète, lesquelles seront abrégées de la manière suivante : la lettre « *P* » désignera le volume « Œuvres poétiques », la lettre « *J* » le volume « Journal 1916-1976 », la lettre « *C* » le volume « Critique », et la lettre « *T* » le volume « Traductions ».

6 G. Nicole, G. Roud, *Correspondance, 1920-1959*, 987. Il s'agit d'une lettre de Roud à Nicole, datée du 14 mai 1948.

notre expérience est celle d'un monde »⁷, il semble pourtant que l'expérience roudienne de l'haptique se caractérise, comme nous allons le montrer, par une intellectualisation et une idéalisation du geste tactile. En effet, le verbe « toucher », qui revient fréquemment sous la plume de Roud, voit très souvent son sens tendre vers des acceptions qui sont de l'ordre de la métaphore ou de l'abstrait. En d'autres termes : quand un tel verbe est appliqué au sujet lyrique, son sens se vide de sa substance concrète et incarnée, pour ne plus faire signe que vers la vie de l'esprit ou des sentiments. Car même si le fond incarné demeure toujours sous-jacent au sémantisme d'un verbe comme « toucher », la tendance est malgré tout celle d'une dématérialisation.

9. Les exemples foisonnent, et l'on peut, entre autres occurrences, citer une note du *Journal* datée de novembre 1940, dans laquelle Roud regrette de ne plus pouvoir « toucher le monde d'avant » (J 732). Un tel emploi du verbe « toucher » se retrouve également dans une lettre adressée à George Nicole, datée quant à elle de novembre 1932. Roud, qui a passé plus d'un an dans un sanatorium d'altitude pour soigner une tuberculose, écrit à son ami : « je vois le grand avantage de ces longues cures immobiles précisément dans ceci qu'elles permettent un véritable contact, prolongé et pur, avec des textes irremplaçables auxquels notre quotidienne dispersion nous empêchait de “toucher” vraiment »⁸. Qu'il s'agisse de toucher un texte ou de toucher le monde, dans les deux cas Roud fait un usage très largement imagé de ce verbe qui dérive bien loin, dès lors, d'une appréhension tactile littérale. Rencontrer le monde, le toucher, ce n'est pas l'éprouver sensoriellement, mais au moins, déjà, parvenir à maintenir avec lui un contact minimal, à défaut de réussir à établir avec lui un véritable échange. En témoigne cette autre lettre à Nicole, dans laquelle Roud regrette l'impuissance de la *volonté* humaine dans l'échange avec le monde : « La volonté ne peut rien là-dessus, et c'est presque toujours comme obliquement que nous sommes touchés et que nous “touchons” vraiment... »⁹.

10. Malgré tout, Roud fait quelquefois une expérience pleinement corporelle du monde. Et ce sont alors, précisément, des éléments naturels qu'il touche, des éléments non humains : « Je trempe mes mains au ruisseau jamais avare de caresse, de musique. Cet accueil de l'eau était si gentil que j'en suis venu à redouter une rechute dans le panthéisme ! » (J 568). Le sujet humain touche l'eau, et ce simple contact l'amène immédiatement à des considérations intellectuelles. De même, s'il y a un contact physique avec les fleurs, c'est un simple préambule à l'évocation de ce fameux *langage des fleurs*, qui a passionné Roud et quelques romantiques allemands avant lui : « Je puis toucher une

7 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 266-267.

8 G. Nicole, G. Roud, *Correspondance, 1920-1959*, 66.

9 *Ibid.*, 481. Lettre de Roud, du 11 juillet 1939.

rose, lire hors du verre bleu, dans cette molle mêlée de pétales désunis, le mystérieux langage des formes » (P 566).

11. Dans *Campagne perdue*, c'est encore à la vie végétale que la sensorialité du sujet lyrique est reliée, plus qu'avec toute physicalité humaine. Déplorant la « tuerie d'arbres » qui décime ses forêts, le sujet lyrique se demande comment supporter un tel spectacle : « s'endurcir le cœur ou détourner les yeux » (P 1379) ? C'est seulement par le contact avec la terre, avec les plus infimes réalités végétales, avec les plus fragiles manifestations de la vie, qu'un salut est envisageable :

Il faudrait se guérir en froissant une feuille de lierre, en étendant les mains sur le sol jusqu'à les sentir becquetées au creux des paumes par la plus fine pointe des plantes perce-terre... Mon guérisseur, c'est un rameau de bois-gentil que j'ai pu rompre, avec ses fleurs de cire rose à peine ouvertes et son parfum, ce miel faux et frais où s'engluent lentement la pensée. Je le tiens comme un talisman, je le hausse vers la lumière : toute la vallée devient un lac d'odeur. (P 1379-1380)

Ces quelques phrases illustrent à leur tour combien la prose roudienne déploie par moments la vie des sens : l'odeur, le toucher et la vue s'entrelacent ici pour évoquer une fusion ou, à tout le moins, l'un de ces contacts véritables avec le monde. Et le toucher ne joue pas un rôle négligeable. C'est bien lui qui permet au sujet-percevant de prendre la mesure des formes de vie qui font de la réalité environnante un « monde peuplé » bien plus qu'un simple « décor »¹⁰.

12. Dans la même optique, s'inquiétant d'un monde dans lequel les montres ont remplacé le soleil, et la vie en intérieur l'expérience du dehors, Roud va jusqu'à imaginer une société future aux allures de dystopie, dont les membres ne seront plus que des « aveugles » qui, faute d'un contact avec le monde naturel, ne sauront plus voir (intransitivement) : « Combien d'aveugles aux yeux tachés, dans cent ans, deux cents ans, qui n'auront jamais touché un arbre, sinon devenu le torchon de papier où ils essuieront leurs mains d'huile, entre deux ordres des monstres de métal qui les auront domptés pour toujours ? » (C 254). Et Roud de conclure : « Pas de doute : il n'y a aura bientôt plus que le paysan pour *sentir* à travers ses paupières le ciel devenu rose, pour se précipiter vers le jour nouveau et la fatigue nouvelle » (C 254).

13. Le paysan pour *sentir* et, pourrions-nous ajouter : le poète pour *faire sentir*. Car c'est bien ainsi que Roud conçoit l'entreprise poétique : montrer, faire sentir et faire voir le monde dans toute sa densité et sa richesse. Or, une telle volonté ne peut faire l'économie de la sphère corporelle, le corps étant, pour Merleau-Ponty, « ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situation »¹¹. Le lyrisme acquiert donc ici une portée phénoménologique indéniable, dans la mesure où l'expérience du corps

10 E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir*, 31.

11 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 203.

tel qu'il se montre ou s'éprouve devient prédominante : le monde du sujet lyrique est avant tout celui de ses sens, celui qu'il rencontre par l'intermédiaire de sa sensibilité physique. Pourtant, le rapport du sujet lyrique à sa propre corporéité étant problématique, l'expression poétique est contrainte d'innover, en ayant recours, nous le verrons par la suite, à plusieurs procédés pour dire, malgré tout, l'expérience tactile. Pour le moment, quelques remarques sur le rapport entre l'*haptique* et le *sujet lyrique roudien* sont encore nécessaires à la caractérisation de cette relation.

14. Il importe ainsi de mentionner d'autres occurrences du verbe « toucher », appliquées une fois encore au sujet lyrique, comme celle par exemple qui assimile par glissement de sens la maison de l'être aimé au corps de ce dernier. On peut lire, au début de *Campagne perdue*, cette apostrophe, à propos de la liberté que prêtent les paysans à ce « vagabond sans but » qui erre dans les paysages, au milieu des travaux agricoles : « Si tu savais ! Que vaut-elle donc, cette liberté qui me jette à quelques pas de ta demeure, sans que j'ose en toucher le seuil ? » (P 1334). Non seulement le sujet lyrique s'arrête sur le seuil, mais même ce seuil ne peut être touché. A fortiori, le corps humain, paysan, lié à cette maison, est d'autant plus inaccessible.
15. Pourtant, la maison de l'être aimé constitue toujours la promesse d'une rencontre ; et, en vertu de cet espoir, elle agit comme un aimant, aiguillant la boussole de celui qui désire. Pourquoi avoir choisi la route de « l'est » ? Parce qu'elle fait face au soleil, rejetant ainsi l'ombre du marcheur dans son dos, mais aussi et surtout « parce qu'en la suivant une couple d'heures (je le savais) jusqu'à cette corne bleue d'une sapinaie, là-bas sous le dos des montagnes en laine blanche comme des brebis de bergerie, André, je toucherais votre maison » (P 1379). *Je toucherais votre maison*, c'est-à-dire, j'arriverai à bon port, je toucherai terre. La maison de l'être aimé, en effet, figure dans la géographie roudienne l'une de ces îles sur lesquelles reprendre haleine, avant de rejoindre à nouveau les longues routes de la solitude. La maison, métonymie du corps de l'homme qui l'habite, symbolise dès lors un centre, un point d'ancrage, un lieu permettant au sujet lyrique de rendre concrètes ses attaches avec le monde terrestre — lui qui se sent toujours, au contraire, tendre vers les régions éthérées de l'existence, ou vers un néant que symbolise le brouillard, réalité empirique impalpable.
16. Pour le sujet lyrique donc, toucher c'est ou bien toucher le non-humain, ou bien *s'apprêter à toucher*, désirer toucher : toucher au conditionnel ou toucher au futur. Cet autre extrait de *Campagne perdue* le dit bien, qui met en scène l'abîme séparant le désir de la réalité : « Vraiment c'est à perdre cœur quand l'infranchissable éclate tout à coup, et dans le temps même où il semble enfin qu'on va toucher quelqu'un, quelque chose » (P 1342). Suit l'évocation, sous une forme narrative, d'une rencontre avec « Aimé », la figure poétique de l'être aimé : l'échange s'annonce, paraît se

préciser, et presque naître. Puis, c'est le retournement : « Oui, au moment même où la communion va s'accomplir, c'est toujours le glaive de la séparation qui se glisse » (P 1342). Prêt à la réalisation tactile, prêt à l'échange, vraiment *tout près*, le sujet lyrique croit à son espoir, et à l'incarnation d'un toucher tout autant symbolique qu'incarné.

17. Cependant, ici aussi, « toucher » semble davantage tendre vers une acception métaphorique : toucher l'autre, ce n'est pas nécessairement poser sa tête sur son épaule, ni effleurer sa main ; c'est bien plutôt le rencontrer profondément, vivre avec lui un échange authentique — que celui-ci vive dans la parole ou au creux du silence. Par malheur, ces touchers-là sont de l'ordre de l'éclair : aussi brefs que lui, ils sont également aussi intenses. Un autre texte le dit, qui évoque le « frisson foncier » saisissant le sujet lyrique « devant une autre présence, celle de la fleur, de la bête, de l'humain — puis l'abîme d'un seul coup bée entre lui-même et ce qu'il allait toucher, le rejetant brusquement à sa solitude dans le vertige d'un éloignement infini » (P 1142-1143). Une fois encore, la promesse d'un toucher se dissipe dans le temps même où elle allait devenir autre chose qu'une seule promesse. L'être d'autrui se dérobe sous les doigts du sujet lyrique comme les fruits sous ceux de Tantale. L'objet qui concentre tous les désirs de réunion, de fusion, s'irréalise dans le moment même où il semblait pouvoir être rejoint.

18. À de rares occasions cependant, il y a *toucher* — dans un sens une fois de plus métaphorique : « Ma joie, ce matin, de surprendre Aimé à cet instant jamais touché encore de sa vie — quand il rentre avec la faucheuse sous l'arceau des feuilles vers sa maison » (P 510). Là encore, si le sujet lyrique « touche », il touche quelque chose d'abstrait : un *instant*, et non, par exemple, un *corps*. Le seul moment où l'emploi du verbe « toucher » est incontestablement tactile (« J'ai touché la main de ces garçons, l'un après l'autre », en parlant des dragons, P 1356), il s'agit d'un emploi spécifique, comme le précise Daniel Maggetti en bas de page : « “Toucher la main” pour “serrer la main” est une expression romande vieillie ». La plupart du temps, on l'a vu, quand le sujet lyrique « touche », ou bien il touche des réalités non-humaines, ou bien il touche métaphoriquement.

19. Plus encore, il peut être intéressant de convoquer une dernière occurrence du verbe « toucher », s'appliquant toujours au sujet lyrique, mais le présentant cette fois-ci non plus en position active (de touchant) mais en position passive (de touché) :

Où suis-je ? Et suis-je encore ? Pareille aux cloches que les noyés entendent avant de disparaître, cette chanson contre mon oreille est peut-être le dernier mensonge du réel, pendant que l'abîme du Rien touche mon corps d'une première vague, et la retire. (P 442)

Il s'agit là des dernières phrases du texte intitulé « Réveil rêvé », inséré dans le *Petit traité de la*

marche en plaine. La tendance à l'abstraction, contenue dans l'usage roudien du verbe « toucher », atteint ici sa pleine puissance. Non seulement le sujet lyrique et phénoménologique subit passivement un toucher, mais il s'agit significativement de celui de « l'abîme du Rien », c'est-à-dire du parangon de l'impalpable. Le vide : voilà ce qui seul effleure le sujet lyrique, illustrant ainsi une expérience tactile caractérisée en grande partie par l'absence, le manque voire le néant. Dès lors, rien de surprenant à ce que Roud lui-même ait pu se désigner comme : « l'intoucheur, l'intouchable » (P 612).

20. Commentant la « pudeur » à l'œuvre dans l'esthétique de Roud, Grietje Hollaert écrit : « Le désir l'habite, mais sa nature, son éducation, la sévère réserve protestante peut-être, lui font redouter le contact ; il se défend de tout abord, il s'écarte devant l'approche. Activement, passivement, il creuse la distance »¹². Avant de citer cette fameuse expression, issue d'un énoncé pris en charge par « *Adrien* », l'un des doubles littéraires de Roud : « Je rejoignais, à travers tant d'années, mon personnage de jadis, cet homme sur les routes nocturnes qui essayait encore de chercher, de ferme en ferme, de village en village, un impossible havre, un impossible ami. Je redevais enfin moi-même : l'intoucheur, l'intouchable » (P 612).

21. *L'intouchable*, ici, n'est pas « ce que dans certaines cultures on appelle un “intouchable” », comme l'écrit Derrida à propos d'une occurrence du terme « intouchable » chez Merleau-Ponty : « il y a du touchable-intouchable en général, avant toute religion, tout culte, tout interdit »¹³, poursuit Derrida. L'intouchable, chez Roud, c'est l'être désiré — voire le désir même. Socialement réprouvé, le désir homosexuel, s'il est alors dicible *via* le détour littéraire, n'est pas, dans la vie courante, exprimable sans médiation. Le corps aimé est, à proprement parler, intouchable, comme en vertu d'un interdit qui est aussi, dans une certaine mesure, une forme d'autocensure. Quant au second terme, celui d'*intoucheur*, il signifie non seulement que l'objet désiré n'est pas touchable, mais encore que le sujet désirant n'est pas, même en puissance, toucheur. Le néologisme « intoucheur » vient emblématiser une situation entièrement caractérisée par la négation. L'ajout du préfixe privatif « -in » consacre en effet le règne de l'absence : le sujet lyrique semble avoir perdu jusqu'à ses qualités intrinsèques de sujet touchant, comme si le tactile n'était plus pour lui qu'un vain mot, réduit à un vague sens idéal, ou à un vain rêve idéal — dans les deux cas, le monde phénoménal paraît s'éloigner.

12 G. Hollaert, *La Manière de Gustave Roud*, 47-48.

13 J. Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, 93 (note 1).

Les mains fauves et les mains vides

22. Le rapport au monde extérieur, s'il n'est pas, pour le sujet lyrique, prioritairement tactile mais principalement visuel, prend néanmoins en compte l'existence des cinq sens, dont le toucher, qui est doublement thématisé : comme une absence et comme une qualité propre aux sujets désirés, c'est-à-dire aux paysans qui *vivent*, quand le sujet lyrique se contente, lui, de *regarder vivre*. Une telle opposition dit bien toute l'importance que revêt le toucher dans ce que Roud appelle la vie : si son absence symbolise une non-vie, cela signifie par conséquent que le toucher est l'une des composantes majeures voire essentielles du geste de vivre.
23. C'est pourquoi l'étude du toucher cristallise les enjeux liés à cette tripartition que forment le sujet désirant, le sujet désiré et le monde. Plus précisément, nous gageons qu'une attention toute particulière au motif de la *main* permettrait d'approfondir la construction et la représentation littéraires de l'haptique dans la prose qui nous occupe.

Les mains qui touchent le monde

24. La main, plus encore que l'épaule, constitue un motif qui sature les écrits roudiens, comme en témoigne le fait que le terme « main » est présent dans chacun des dix recueils publiés par le poète romand. De plus, au sein d'un même recueil, le mot revient parfois à de très nombreuses reprises : on en dénombre pas moins de soixante-treize occurrences dans le seul *Air de la solitude*. Le motif de la main parcourt l'intégralité de la production roudienne, des premiers aux derniers textes : en dépliant ce motif, nous espérons en montrer les invariants, au premier rang desquels cette opposition constante entre la main désirée et la main du sujet lyrique.
25. Dès lors, en étudiant dans un premier temps les mains désirées, il apparaîtra que de telles mains sont ni plus ni moins de ces choses dont vit celui qui manque à chaque instant de sombrer dans un monde intérieur fait d'abîmes et d'impossibilités. George Nicole l'a parfaitement dit, qui compte « le geste d'une main fauve de paysan »¹⁴ au nombre de ces signes indubitables consacrant pour Roud la présence d'un paradis humain, terrestre — le geste d'une main fauve, ou *la* geste, pourrait-on dire, tant la main en question est l'objet d'un discours noble voire épique. Comme l'épaule, la main paysanne est célébrée. Mais elle bénéficie d'une valeur nettement plus élevée, en vertu, probablement, de sa capacité de préhension : elle ne *reçoit* pas, comme l'épaule, la tête d'un

14 G. Nicole, G. Roud, *Correspondance, 1920-1959*, 1235-1236. Il s'agit là d'un article de Nicole, intitulé « Étude sur Gustave Roud », publié en 1951 et reproduit dans la correspondance.

ami ; elle va au contraire vers les choses, elles les *saisit*.

26. C'est précisément ce mouvement de conquête, cet allant, qui fascine Roud. Et c'est peut-être dans le court poème intitulé « Main de faucheur » que s'exprime avec le plus de clarté le charme qu'exerce sur le sujet lyrique la main contemplée. Dans ces quelques lignes, que traverse une interrogation métapoétique, le sujet lyrique se demande comment « peindre immobile » la main du faucheur, alors même qu'elle n'est que mouvement. La main du faucheur, en effet, « est faite pour toucher, pour étreindre puissamment le vivant et l'inerte, ce qui s'abandonne et ce qui résiste ; elle ne caresse guère ni ne frôle, elle saisit » (P 329).
27. Définie par l'action, la préhension et le mouvement, la main en question symbolise le lien organique qu'entretient celui qui la meut avec le monde. Une telle main rend possible un contact véritable avec le monde. Autrement dit, mieux que la vision, le toucher semble être le plus efficace moyen de faire l'expérience du monde : « Mieux encore que le regard, cette mouche perpétuelle, cette abeille sans miel, elle lie ensemble l'homme et le monde. Il éprouve, il tâte les différences de matière, de poids, de chaleur par quoi les choses se séparent de lui » (P 329). Quand le regard ne saisit rien de bien concret, mais glisse sur les choses, allant de l'une à l'autre, la main, au contraire, établit un contact concret et riche, immédiatement et facilement perceptible, avec le monde.
28. La suite du poème déploie la richesse que ce rapport tactile au monde implique. Le texte évoque ainsi la main paysanne dans différents contextes : la main qui guide les bêtes lors des travaux agricoles, la main qui fauche, la main qui plonge dans l'eau des fontaines, la main qui entoure la tasse de café ou le verre de vin... Dans « Réveil rêvé », cité plus haut, on lisait déjà semblable énumération, avatar moderne des antiques catalogues épiques : « Cette main qui a couché des prairies entières, rompu des arbres, vaincu des chevaux affolés par l'hiver ! » (P 441). La sémantique des verbes utilisés est significative : la main est bien ce qui noue au monde un sujet conquérant, défini par la multiplicité des actions et par leur caractère dynamique.
29. Le poème « Main de faucheur » quant à lui, en plus d'être une célébration de la préhension, est aussi un véritable blason d'une partie du corps masculin, qu'il désigne de façon métonymique. La main du faucheur est en effet l'objet d'un discours dont on sent qu'il est tout entier parcouru par les rythmes du désir. En témoigne cette exclamation finale : « main de faucheur ah si j'avais pouvoir de te saisir dans les miennes » (P 329). Rarement l'expression du désir se fait aussi explicite. En revanche, l'éloge de la main paysanne *pour elle-même* se retrouve dans nombre d'autres textes, parmi lesquels ce passage de *Campagne perdue*, qui expose l'enchantement saisissant le sujet lyrique à la

vue des mains de « Raymond », un autre Aimé :

Quelle amitié dans ces fortes mains pour les êtres et les choses, quelle douceur ! Je les regarde jeter du grain aux pigeons, délivrer de sa chaîne l'énorme saint-bernard qui cogne aussitôt la hanche du garçon et gémit de joie sous les caresses, flatter une à une les croupes des cinq chevaux déjà bourrués de leur poil d'hiver... Il y a une tendresse native, une chaleur de cœur que le moindre geste trahit, les plus simples paroles. (P 1376)

Les mains, bien que « fortes », sont ici nuancées d'une « tendresse » qui fait de chaque contact tactile une caresse. Réduit à un regard, le sujet lyrique relève une nouvelle fois les différentes actions auxquelles préside la main. Les « fortes mains » sont aussi des mains douces, à moins que cette douceur ne soit tout entière contenue dans le regard tendre de celui qui contemple. Car les mains paysannes sont, la plupart du temps, caractérisées non pas nécessairement par leur violence, mais par leur volonté et leur assurance. Cette main paysanne-là, quand elle tient les rênes, « conduit l'attelage et impose à la bête la volonté de l'homme »¹⁵. Dès lors, remarque Hollaert, « la main qui détient la puissance devient *le poing* »¹⁶, comme en témoignent ces lignes issues d'*Air de la solitude* : « ceux qui m'entourent aujourd'hui dans ces campagnes immenses aux pâles couleurs douces, seuls, ou les rênes au poing près d'un char » (P 823). Ou encore celles-ci, à la fin de *Campagne perdue* : « je le regarde venir à moi, le poing à la bride du gros rouan » (P 1383).

30. En d'autres termes, de telles mains *prennent la mesure* du monde, en ce qu'elles s'y appliquent d'une façon qui paraît naturelle à celui qui les regarde — naturelle, et consciente : « Ce corps *sait* la mesure exacte du pas à prendre au long du sillon, cette main *sait* la poignée de froment qu'il faut saisir, ce bras *sait* l'ampleur du geste lanceur de graines » (P 746). Et cette connaissance, cette parfaite adéquation entre la main et le monde, permet à Roud d'illustrer par métonymie l'adéquation entre la condition paysanne et la terre : « Cette main est représentative : elle est puissance. Creusée, crevassée, brunie, nerveuse, elle a été façonnée par les travaux de la terre qu'elle a elle-même façonnée »¹⁷. Ainsi, pour reprendre le vocabulaire de Marcel Mauss, les différentes « techniques du corps » mobilisées par les amis paysans divergent foncièrement de celles qui caractérisent le sujet lyrique : quand les uns manient de multiples savoir-faire agricoles, utilisant le corps comme « le plus naturel objet technique »¹⁸, l'autre présente des mains qui ne tiennent rien et donc, dans l'optique paysanne, ne servent à rien. On retrouve ici la fameuse opposition rimboldienne — à laquelle Roud fait maintes fois allusion — entre la « main à plume » et la « main à charrue », renvoyées dos

15 G. Hollaert, *La Manière de Gustave Roud*, 290.

16 *Ibid.*, 291.

17 *Ibid.*, 286.

18 M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 372.

à dos dans « Mauvais sang »¹⁹. Ce qui est certain, c'est que les mains du sujet lyrique se caractérisent par l'absence, par le négatif.

Les mains que ronge le brouillard

31. Avant toute chose, elles s'opposent aux « mains gercées » (P 1351) des travailleurs, et plus précisément aux « *mains blessées* » (P 1354) de « René », ces mains qui ont travaillé de longues heures dans le froid. À côté d'elles, les mains du sujet lyrique sont des « mains oisives » (P 1334). Partant, ce sont aussi des « mains vides » (P 1339), dépourvues de toutes les richesses terrestres qu'étreignent les amis paysans. Dans un court paragraphe intitulé « Le cerisier fleuri », l'arbre du même nom, comparé à un corps, symbolise une nouvelle « attente interminable » :

Pareil aux corps, l'été, sous la trombe d'écume des cascades, qui luttent contre l'eau avec délices, se couvrant le visage d'un bras replié, élevant, abaissant les mains, les jambes de-ci de-là jetées, [...] un pâle cerisier fleuri noue ses mains sur son cœur, les soulève, agite les bras, les abandonne au vent furieux. (P 251)

L'arbre semble faire signe au promeneur, mais sa promesse est rapidement balayée par les bourrasques, l'attente est déçue, la dernière phrase du texte sans appel : « Nos mains se referment sur le vide ». Les mains vides semblent telles parce qu'elles n'étreignent que du vide.

32. Un autre poème court, « Brouillard », expose le problème en des termes semblables. Dans ces lignes, la « rêverie d'un homme immobile et ses caprices » sont mis en parallèle avec la « marche au cœur du brouillard » (P 249) : il y a bien contamination du monde et du sujet lyrique, et non simple projection d'une intériorité dans un paysage-état d'âme. Les mains vagabondes sont ainsi captées voire capturées par le brouillard, à tel point qu'elles en viennent à devenir parfaitement transparentes : « Que ma main se soulève, et déjà la ronge la vapeur » (P 249). De fait, quand le brouillard se dissipe, et que les rêves s'en vont avec lui, le sujet lyrique se réveille brusquement « les mains vides » (P 249). Il retrouve alors un monde dans lequel l'illusion consolatrice de la rêverie n'a plus cours. C'est comme pour le rêveur : « la richesse de sa récolte illusoire » disparaît (P 249), les mains se referment sur du vide, à qui elles empruntent sa qualité, devenant vide(s) elles-mêmes.
33. Vides, trouées : la première phrase d'*Adieu* le dit déjà, qui exhibe ces « mains percées de taons » (P 138), desquelles semblent s'écouler toute la richesse du monde, qu'elles ne parviennent pas à retenir. Le « corps brisé » (P 138) dont il est question paraît alors être assimilé à un vase fêlé,

19 A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, 247.

dont l'eau s'écoulerait par toutes les fissures d'une enveloppe devenue perméable. Mains inutilisables²⁰, par conséquent, et qui dénotent sans cesse une inadéquation au monde : « Adolescence aux mains vidées et qui n'osait même plus les tendre, retranchée — et toute parole impossible — dans son inexorable différence ! » (P 836).

34. Pourtant, le corps brisé n'est pas un corps mort : « Ah trahison tu m'as rendu mes mains l'une après l'autre, et le soleil les lèche comme un chien » (P 269). Bien que vides et transparentes, les mains du sujet lyrique lui sont *rendues* : il ne peut feindre indéfiniment d'être privé de corps. Dès lors, la main qui ne manie ni la herse ni les rênes des attelages mais au contraire la plume, demeure malgré tout une « *main paysanne* » (P 139). C'est elle, qui court « *sur le feuillet pâle* » (P 139), nulle autre. C'est elle, aussi, qui se fond avec « une touffe de luzerne » (P 402), perpétuant un échange avec le monde végétal. C'est elle, enfin, qui ne perd jamais l'espoir, même quand il a été déçu cent fois, de rencontrer l'une de ces mains fortes et douces, que l'œil ne cesse de caresser : « Oui, ma main va se refermer sur quelque chose, comme celle des hommes qui m'entourent » (P 446).

35. Le sujet lyrique semble ainsi être entouré de mains. Et ces mains désirées sont parfois terriblement proches. Cette contiguïté est d'abord celle, littérale, des mots. Dans telle page d'*Air de la solitude*, les « mains vides » du sujet lyrique côtoient ainsi de près les « grandes mains fauves » (P 858) de l'ami paysan tressant une corbeille d'osier. Plus encore, parfois, les deux mains se répondent par le jeu d'une construction parallèle. Dans *Adieu*, on lit d'abord : « *L'ombre du vin transparent touche ta main fermée* » (P 140). Puis, à la page suivante : « *L'ombre d'une sauge touche ma main fermée* » (P 141). La symétrie parfaite rappelle ainsi la réunion souhaitée des deux mains. Un tel désir, quelquefois, apparaît même clairement, quand l'espace entre les deux corps est évalué — et infinitésimal (*trois pas*) : « Un jeune bûcheron de mai, l'ami tout proche : trois pas à peine, et ce serait la main prise et serrée, le riant échange des plus simples mots. Mais non » (P 1143). Une fois de plus, la possibilité ouverte par l'espoir est brutalement refermée par une hyperbate faisant office de violent rappel : si la main aimée est proche spatialement, elle demeure pourtant inaccessible, et infiniment éloignée²¹.

36. Cependant, il existe malgré tout quelque chose comme une poignée de main : nous en avons déjà eu un exemple plus haut, par l'intermédiaire de l'expression romande « toucher la main ». Mais

20 Terme saillant de l'imaginaire roudien, *inutilisable* donne son titre à un texte, publié pour la première fois en 1931, opposant « ceux qui vivent » aux « hommes dont on n'a que faire, qui ne servent à rien, les *inutilisables* ». Voir P 371-375.

21 « Éloignement infini du monde des fleurs » (P 568) : Roud cite fréquemment ce mot de Novalis, qu'il finit par faire sien.

ces pressions tactiles sont si brèves qu'elles ne parviennent pas à ôter le sujet lyrique à sa solitude : « Absolu de la solitude... Rien n'entrave son triomphe, je vous le dis, Chappaz. Rires, paroles, mains serrées, longs travaux côte à côte, le silence revient toujours » (P 825). Serrer une main, c'est donc aussi faire l'épreuve d'une sorte de fragilité dans la rencontre. Et surtout, *serrer* les mains n'est pas du même ordre que les *caresser*. Faute de pouvoir les tenir longuement, les mains désirées sont parcourues par les yeux. C'est bien la vue, en effet, qui prend le relais de l'impossible toucher. Par conséquent, à défaut de décrire la chaleur des mains, leur relief ou leur rugosité, ce sont bien leur apparence visuelle qui sert avant tout à les caractériser. On relève ainsi de nombreux adjectifs de couleur, parmi lesquels « fauve » (P 621) fait figure d'épithète de prédilection, le terme revenant par exemple à neuf reprises dans *Air de la solitude*, dont quatre fois adossé au substantif « main(s) ».

37. On trouve également la périphrase « les jeunes bourreaux aux mains roses » (P 750), pour désigner les bûcherons, ou encore l'expression « le visage et les mains roses » (P 745), pour décrire les semeurs effectuant leur tâche « au cœur d'un pays immense à peine éveillé de l'hiver » (P 745). Enfin, dans le *Journal*, les mains de « Perrette », l'ami meunier, sont expressément mentionnées comme étant « sans hâle. » (J 758) Les mains désirées, sont donc avant tout des mains *vues*, qu'elles le soient par l'œil intérieur de l'imagination, ou par les organes visuels, dont il importe à présent de se demander dans quelle mesure ils peuvent se doter de valeurs haptiques.

Une poétique de la délégation

Toucher avec les yeux, ou par le corps d'autrui

38. Repartant de « la distinction classique du tactile et du visuel »²², nous pouvons d'ores et déjà affirmer, d'après ce qui précède, que c'est bien la vue qui incarne chez Roud le sens dominant. Le sujet lyrique est celui qui regarde, quand les sujets désirés sont ceux qui touchent. Un texte comme « Le Corps et l'Ombre » vient thématiser un tel antagonisme. Opposant deux types d'êtres humains, ceux qui habitent la terre « comme une demeure qui est faite pour nous, et pour laquelle nous sommes faits » (P 426), et ceux qui vont y chercher « les matériaux d'une *autre* demeure, et la quitter — en esprit tout au moins » (P 427), le « Corps » qui parle se sent et se sait appartenir à la deuxième catégorie. L'image du verre d'eau offre une allégorie signifiante. Tous les hommes ont soif, dit

22 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 144.

le Corps :

mais sur mille qui tendront la main vers la boisson glacée, un seul peut-être oubliera que l'eau désaltère et que le verre est destiné à la contenir : il *regardera* cette chose admirable faite d'une transparence que cerne une autre transparence, où la lumière joue un jeu d'argent et d'arcs-en-ciel, ce joyau vivant qui n'emprunte à la tiédeur humaine de sa main qu'une fragile buée aussitôt évanouie... Imagine, ombre, un homme qui *regarderait le monde entier comme il a regardé ce verre*, et sans mieux assouvir sa soif ! (P 427)

Le toucher, ici, est donc présenté comme l'antonyme parfait de la vue : « toucher ou voir » est un autre avatar du dilemme « vivre ou regarder vivre ». La fin du dialogue entre le « Corps » et l'« Ombre » l'illustre bien, qui montre le Corps observant un instant de vie familiale, par les carreaux d'une maison dont les portes lui demeureront fermées. Le Corps, réduit à observer, du dehors, et derrière une séparation hautement symbolique, est désespérément exclu de la vie du toucher — et donc, comme il semble le conclure, de la vie tout court : « je l'ai vu soulever dans ses bras son petit enfant, sourire, poser sur les boucles de miel ses lèvres... » (P 431). Le verbe *voir* trouve alors son pendant dans le verbe *poser*, l'opposition jouant celle entre regarder et faire, entre la contemplation et l'action. Le Corps ne *touche* pas directement, et au sens strict (ce n'est pas lui, en effet, qui tient un enfant dans les bras) : il se contente de voir celui qui touche.

39. Il touche du regard les « terrestres », c'est-à-dire ceux qui vivent, comme Roud l'explique à Maurice Chappaz : « je me persuade que vous êtes de la lignée de ceux que j'appelle les terrestres, parce qu'il leur a été donné de *toucher* vraiment la terre et le monde et que l'on sent dans leur vers comme une présence réelle des êtres et des choses »²³. À l'inverse d'eux, et en dépit d'une contamination de l'optique par l'haptique, la présence au monde du sujet lyrique roudien s'incarne principalement dans la perception visuelle, rejoignant par là une certaine philosophie, celle qui, à l'instar de Félix Ravaisson, fait de l'œil « l'organe de l'infini » : « La supériorité de l'œil tient à l'infinité de ses objets. L'œil se révèle puissance de concentration »²⁴. A contrario, le toucher « dépend à la fois du temps et de la matière » : il est « un duplicat de ma finitude, le sens de la finitude en nous. L'expérience tactile confirme ma finitude, la concrétise. Le problème du toucher tient au rapport d'exclusivité qu'il entretient avec la matière sur laquelle il s'applique »²⁵.

40. Dans un tel paradigme, le poète serait alors celui qui, embrassant de vastes portions d'espace et de temps, serait à même de faire tendre l'expérience humaine vers le plus grand élargissement

23 M. Chappaz, G. Roud, *Correspondance, 1939-1976*, 18. Lettre à Chappaz, du 22 juin 1939.

24 C. Marin, « L'Œil et la main : la "métaphysique du toucher" dans la philosophie française, de Ravaisson à Derrida », 103.

25 *Idem*.

possible. Bénéficiant ainsi d'un recul l'arrachant aux données immédiates du monde physique et à l'incomplétude du proche, il serait celui qui repousse un peu plus encore les horizons. Cependant, dans le cas qui nous occupe, rien n'est moins évident : car si, pour le sujet lyrique roudien, le toucher représente bien souvent une incapacité ou une impossibilité, il demeure malgré tout une composante essentielle du rapport au monde — qu'il définisse un rapport au monde négatif, en creux, ou qu'il définisse le rapport au monde d'autrui. Plus encore, loin de pouvoir maintenir une distinction perméable entre le toucher et la vue, il faut insister dès à présent sur l'imbrication des deux. Comme le rappelle Henri Focillon : « C'est du langage du toucher que l'homme compose le langage de la vue »²⁶.

41. Dans l'esthétique roudienne, une telle affirmation pourrait se traduire de la manière suivante : incapable de *toucher* au sens fort le monde, les corps désirés restant inaccessibles, le sujet lyrique investit l'expérience haptique d'autrui — *via* la vue ; et ce détour par le champ visuel n'est pas dû à une quelconque conviction heuristique, mais bien plutôt à l'emploi d'un sens de prédilection. Très tôt intéressé par la peinture, Roud a, pendant plusieurs années, fait ses gammes d'écrivain en tant que critique d'art : et cet attrait pour la peinture se retrouve fortement dans les écrits poétiques, qui décrivent avec passions les lignes, couleurs et formes des visages et des collines. Partant, la vue fait figure de médium privilégié, l'œil revêtant dès lors une importance capitale dans l'appréhension du monde et dans sa retranscription poétique. Néanmoins, comme nous allons essayer de le montrer, la vue ne fait pas que remplacer le toucher — singulièrement, elle le prend en charge, justifiant de ce fait la préférence de Deleuze et Guattari : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique... »²⁷.

42. L'esthétique roudienne semble donner raison à une telle proposition, dans le sens où elle met régulièrement en scène des expériences tactiles que l'on pourrait qualifier de doublement déléguées : déléguées à l'organe visuel, et déléguées au corps d'autrui. Nous pouvons ici mobiliser l'exemple des « Bain », ces poèmes récurrents dans l'œuvre roudienne, que l'on pourrait définir par leur structure typique : le sujet lyrique observe un paysan, dans la fournaise des moissons, quitter ses habits et plonger son corps dans la fraîcheur d'une rivière. Dans ces poèmes, emblématiques de ce que nous avons appelé une poétique de la délégation, l'expérience tactile se joue par procuration. Dans les « Bain », il y a un véritable investissement du corps aimé. Le sujet lyrique s'y glisse, pour en expérimenter le « point de vue » — au sens non exclusivement visuel, mais plus globalement

26 Cité par C. Marin, *ibid*, 104.

27 Cité par J. Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, 143.

sensoriel. On peut alors parler d'empathie cognitive, plus encore qu'affective. Le sujet lyrique essaie, par la seule contemplation, de ressentir *avec* le corps d'autrui : « *Un pied nu boit la fraîcheur de l'onde, l'autre éprouve la tiédeur de la pierre et ses coupantes cassures* » (P 515).

43. Dans une telle phrase, il semble que le sujet lyrique « éprouve » le contact de la pierre non seulement en imagination, mais également en sensation. On sait que tout texte littéraire, en raison de sa nature même (verbale), implique déjà une médiation : le lecteur n'a accès à la sensibilité que par le détour de la langue littéraire, c'est-à-dire par le détour d'un langage qui travaille à la recréation d'une sensation dans le but de la transmettre, de s'en faire le vecteur. Il y a donc une première médiation. Et les « Bain » semblent mettre en place une forme de mise en abîme, puisque le sujet lyrique, qui prend en charge l'énonciation, instaure une nouvelle médiation, dans la mesure où, si l'on voit, sent, et touche avec lui, ce n'est pas lui qui *touche*. Il ne fait que voir et imaginer, et toucher par médiation, par procuration.

44. À travers un réseau de signes, principalement visuels, mais aussi olfactifs et sonores, la sensation haptique vécue et retranscrite par le sujet lyrique renvoie à l'expérience du lecteur lui-même, qui lui aussi décrypte des signes pour s'approcher le plus possible d'un contact sensoriel avec un monde qu'il n'expérimente pas directement, c'est-à-dire par ses propres sens. Pour faire *éprouver* au lecteur autant que le sujet lyrique *éprouve* — les sensations d'autrui —, l'un des outils littéraires traditionnels est l'hypotypose, à laquelle Roud recourt parfois. Les descriptions des fameux bains, si elles ne peuvent être qualifiées de naturalistes, peuvent l'être tout au moins de réalistes. Cependant, l'évocation réaliste se teinte continuellement de symbolisme, notamment par l'usage de procédés d'amplification qui, tout en revendiquant une situation ancrée dans un cadre spatio-temporel bien précis, ajoutent une strate de sens faisant tendre *ce* corps paysan admiré vers *le* corps aimé : « *Soumis à l'air, au roc, soumis à l'eau — tu es leur maître, corps dressé sur la pierre profonde, au bord du fleuve de lait par avance ivre de ta fauve étreinte* » (P 515).

45. Dans cette phrase, le « corps dressé sur la pierre profonde », qui s'impose à l'imagination du lecteur, côtoie ainsi la mention de l'« air » et de l'« eau », entourant un corps à-demi immergé, et symbolisant une forme de vie qui fait corps avec les éléments et qui, en un mot, parvient à *toucher* le monde. Quoi qu'il en soit, la « fauve étreinte » semble ressentie par le sujet lyrique lui-même, qui, de plus, paraît co-naître à son énonciation, comme si vivre et dire l'étreinte le rendait aussi « ivre » que le fleuve. On pourrait d'ailleurs se demander si le sujet lyrique ne se projette pas, précisément, dans l'eau, à qui il pourrait légitimement s'identifier (transparente comme lui, elle désire comme lui l'étreinte du moissonneur).

46. Grietje Hollaert résume parfaitement les enjeux qui s'expriment avec puissance dans les différents « Bain » de Gustave Roud : « Son esthétique repose sur une sensualité qui étonnerait chez un être réservé comme l'est notre auteur, s'il n'était pas évident que l'acte littéraire, compensatoire, consolateur et libérateur, n'est l'expression et la sublimation du désir refoulé de la possession »²⁸. Hollaert conclut : « Voilà pourquoi l'esthétique de cet *intoucheur* lui permet de toucher, de palper, d'êtreindre les objets dans leur nudité »²⁹. En d'autres termes, on pourrait dire que l'acte littéraire tient lieu de toucher : c'est avec l'écriture, avec le mouvement poétique lui-même que Roud touche le monde et ceux qu'il désire. Cependant, comme en témoigne notamment la version intégrale du *Journal* de Roud, publiée après les travaux d'Hollaert, la pulsion homoérotique demeure prégnante, inassouvie, et le texte littéraire ne réalise jamais pleinement cet idéal de sublimation garantie par la critique. À ce titre, s'il est envisageable d'évoquer l'écriture comme acte « consolateur », il est plus difficile d'en faire un acte « libérateur », tant le geste artistique reste adossé à une distance et à une solitude désirantes et déchirantes.

Toucher par l'ombre : désir et photographie

47. En est-il de même en ce qui concerne l'autre versant créateur de Roud, celui qui ne convoque plus seulement l'image littéraire, mais l'image photographique ? Longtemps passée sous silence, sa pratique de la photographie a peu à peu été mise en lumière, et plusieurs travaux ont contribué à démontrer toute son importance esthétique. Photographier les êtres et les choses est bien un geste artistique qui fait sens dans la quête esthétique et existentielle de Roud : « La photographie a été un lien essentiel par lequel il a assumé sa présence au monde, »³⁰ affirme ainsi Daniel Girardin.

48. Par conséquent, l'œuvre photographique de Roud résonne avec certains des thèmes centraux disséminés dans les écrits, au premier rang desquels il faut citer l'expression du désir pour les corps masculins. Les photographies de paysans abondent : plusieurs centaines de clichés montrent en effet une mise en valeur constante des corps jeunes et musclés, objets du désir. Les paysans, en pleine action ou au repos, regardant l'objectif ou continuant leur tâche, incarnent une beauté grecque, un idéal de force et de vie. La photographie joue ici un rôle primordial et paradoxal. Rappelons avant toute chose que la possession d'un appareil photographique participait à légitimer l'errance de Roud dans la campagne du Jorat : armé d'un outil technique, Roud l'était aussi d'une justification, tant il est suspect de voir évoluer au milieu de ceux qui peinent un être oisif, les bras ballants et inoccupés.

28 G. Hollaert, *La Manière de Gustave Roud*, 81.

29 *Ibid.*

30 D. Girardin, *Terre d'ombres*, 8.

N'ayant plus les mains vides, Roud légitime ainsi sa présence dans des champs remplis de travailleurs par son statut de photographe, auquel on faisait par ailleurs fréquemment appel — pour un mariage, une fête, ou une réunion de famille par exemple.

49. La photographie est donc ce qui permet à Roud de s'approcher du corps désiré. Nombreux, par exemple, sont les autoportraits dans lesquels Roud pose en compagnie d'un ami paysan, particulièrement Olivier Cherpillod. Sur plusieurs de ces clichés, les deux corps, au centre du cadre, semblent fondus dans une même position, une même attitude. Regards fixés vers l'objectif, attendant le déclenchement de l'appareil, les deux hommes se tiennent l'un à côté de l'autre. Main gauche dans une poche de sa veste, Roud ose parfois poser sa main droite sur l'épaule d'Olivier³¹. Et souvent, le photographe s'efface légèrement, son corps disparaissant à moitié derrière celui qu'il cherche à mettre en valeur — ce retrait presque imperceptible permettant au photographe d'être présent dans le cadre, auprès de l'être désiré dans une forme de réunion, tout en affichant et assumant une posture discrète et hésitante.



Fig. 1. Autoportrait de Gustave Roud avec Olivier Cherpillod confectionnant des fagots

50. À première vue, de telles images paraissent rejouer la distinction classique évoquée plus haut entre sujet *laborans* et sujet lyrique : la manière dont les deux hommes sont vêtus indique clairement une distinction sociale. Au tablier paysan, qui recouvre des habits de travail clairs, s'oppose le

31 Bibliothèque cantonale et universitaire - Lausanne, Service des Manuscrits, Fonds photographique Gustave Roud / Subilia, IS 5336-03222. URL : <https://patrinum.ch/record/56834?ln=fr#?xywh=-185%2C30%2C1240%2C642>.

long manteau noir porté par Roud. Cependant, les relations sont ici inversées : ce n'est plus le membre associé aux « classes cultivées » qui décide et agit, mais celui assimilé aux « classes sauvages » : la passivité semble en effet être nettement plus du côté de celui qui capture l'instant immobile que chez celui qui suspend une seconde son travail. Comme le notait Jacques Rancière, « quelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquels elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques »³². En d'autres termes, le travail *artistique* de Roud s'entrechoque à celui, *paysan*, d'Olivier, le recomposant, et interrogeant par là même la notion de délégation, dans la mesure où, comme on l'a vu plus haut, le sujet lyrique délègue la reconfiguration de la matière à autrui, et se cantonne à une reconfiguration esthétique des lieux et des présences.

51. Par ailleurs, cette approche du sujet désiré se double d'une autre série de photographies qui, plus classiquement, rejettent le photographe hors du cadre, et le laissent à distance : le sujet photographié doit rester *net*, et la volonté de montrer l'imbrication du paysan dans le paysage suppose de préférer le portrait en pied et le plan dit américain, qui tous deux demandent un certain recul. Le travail artistique de Roud vise à contourner cet abîme béant : si les photographies (prises à l'aide d'un retardateur) montrant et Roud et l'ami aimé sont singulièrement peu nombreuses, plus fréquentes en revanche sont celles de l'ami aimé qui accueillent dans leur cadre l'ombre du photographe. Ces « autoportraits de l'ombre de Gustave Roud »³³, ainsi que les désigne Nicolas Crispini, jouent sur une présence-absence (absence du corps tactile, touchant, mais présence de sa silhouette, de sa forme) permettant au photographe de se mettre en scène par délégation : c'est son ombre, c'est-à-dire pas tout à fait son corps — mais presque — qui *touche* le sujet photographié.

52. C'est l'ombre du photographe qui crée un pont entre les deux corps : à défaut d'un contact physique, la rencontre visuelle tient lieu de caresse. Le photographe délègue à son ombre la fonction du toucher, de sorte que la réalisation du désir se fait bien plus scopique que tactile. Si l'on repense au dialogue intitulé « Le Corps et l'Ombre », on se souvient en outre que, dans les écrits de Roud, l'ombre et le corps sont fréquemment dissociés, à tel point qu'ils peuvent parfois converser comme deux êtres distincts. Cette disjonction entraîne la conséquence suivante : le photographe peut jouir de *voir* la réalisation du désir, entre deux êtres qui lui sont étrangers — l'ami désiré, et cette ombre presque indépendante du corps qui lui donne vie.

53. Les photographies mettant en scène un corps désiré et un « autoportrait en ombre » du pho-

32 J. Rancière, *Le Partage du sensible*, 73.

33 N. Crispini, « Ombre de ton ombre », in *Terre d'ombres*, 15.

tographe sont fréquemment caractérisées par une forme de discrétion. L'ombre en question effleure à peine le sujet photographié, comme lorsqu'André Ramseyer, plaçant une échelle sous un pommier voit sa jambe survolée par une ombre dont on perçoit nettement les contours³⁴. Un cliché plus significatif montre René Balsiger regardant une montre à son poignet : et cette fois-ci, l'ombre du photographe se dépose sur une large partie du corps photographié³⁵. C'est tout le bras que l'ombre paraît caresser : elle se hisse même jusqu'à l'épaule, ou peu s'en faut, illustrant par là une réalisation haptique bien plus visuelle que tactile. Le photographe, comme le sujet lyrique, ne *touche* pas l'épaule d'autrui : c'est une projection de son désir ou de son corps qui établit le contact physique. De sorte que l'expression « par personne interposée »³⁶ vaut dans les deux cas étudiés : dans l'œuvre littéraire, le toucher se réalise par l'investissement empathique du corps désiré, et dans l'œuvre photographique, par l'intermédiaire d'un dédoublement dans lequel l'ombre tient lieu de corps physique.



Fig. 2. André Ramseyer tenant une échelle sous un pommier, avec autoportrait en ombre de Gustave Roud (Monéaz)

34 Bibliothèque cantonale et universitaire - Lausanne, Service des Manuscrits, Fonds photographique Gustave Roud / Subilia, IS 5336-01547. URL : <https://patrinum.ch/record/53806?ln=fr#?xywh=-272%2C-28%2C1012%2C524>.

35 *Ibid.*, IS 5336-03969. URL : <https://patrinum.ch/record/54475?ln=fr#?xywh=-270%2C-27%2C1008%2C522>.

36 Issue d'une lettre à Maurice Chappaz, datée du 5 novembre 1941 (voir M. Chappaz, G. Roud, *Correspondance, 1939-1976*, 50), l'expression est reprise par Raphaëlle Lacord pour désigner la pratique de la traduction par Roud, qui n'est autre chose, pour lui, qu'une forme de « poésie par personne interposée » (T 17).



Fig. 3. René Balsiger manipulant une montre à son poignet, avec autoportrait en ombre de Gustave Roud



Fig. 4. Olivier Cherpillod, le bras posé sur un cheval



Fig. 5. Olivier Cherpillod de profil, bras droit à demi replié et poing serré, bras gauche tenant le manche d'une faux

54. Une étude des modalités du toucher dans l'œuvre photographique de Gustave Roud demanderait un travail à part entière. Notre recherche succincte se doit néanmoins de mentionner une dernière série de photographies, celles qui s'attachent à montrer en gros plans les bras des paysans, ces parties du corps emplissant le cadre et devenant le sujet principal des images. Sur l'une d'entre elles³⁷, on observe par exemple le bras d'Olivier Cherpillod posé sur un cheval, et qui traverse en diagonal tout le cadre, créant une impression de force, accentuée par la manière déterminée dont sont saisis les rênes. Plus explicitement encore, une photographie magnifie le bras d'Olivier³⁸ : serrant le poing, celui-ci met en valeur des muscles saillants, dont on devine sans peine les courbes, les manches de l'habit étant remontées jusqu'à l'épaule. L'angle perpendiculaire créé au niveau du coude attire le regard, de même que les veines dessinées sur l'avant-bras, qui incarnent autant la force déployée par Olivier que le désir latent du photographe.
55. Le toucher doit donc constamment être relié à l'expérience de la procuration, comme le ré-

37 Bibliothèque cantonale et universitaire - Lausanne, Service des Manuscrits, Fonds photographique Gustave Roud / Subilia, IS 5336-07697. URL : <https://patrinum.ch/record/58267?ln=fr#?xywh=-182%2C0%2C1166%2C604>.

38 *Ibid.*, IS 5336-00958. URL : <https://patrinum.ch/record/53356?ln=fr#?xywh=-220%2C0%2C907%2C470>.

sume si bien cette phrase d'Hollaert : « Pour exister, il suffit que le poète se manifeste par une délégation de pouvoir »³⁹. Qu'il délègue ce pouvoir à autrui, au langage, ou à sa propre ombre, le poète-photographe ne touche donc jamais qu'avec distance et médiation : mais, s'il n'est pas physique, le toucher en question n'en est pas moins profondément vécu. De même qu'une réalité psychique est tout autant réelle qu'une réalité que l'on peut étreindre des deux mains, de même un toucher indirect, en ce qu'il est authentiquement vécu par celui qui s'y livre, incarne une certaine façon d'habiter le monde.

56. Dans ce « tissu du monde [...] fait de l'étoffe même du corps »⁴⁰, le sujet lyrique roudien évolue comme un être singulier dont l'expérience sensorielle semble ne se concrétiser que par le détour d'une médiation. Se définissant fréquemment comme absent à lui-même, le sujet lyrique qui s'exprime dans les proses de Gustave Roud paraît en effet impropre à l'exercice du toucher, comme si les seules réalités touchables étaient infiniment lointaines et retranchées dans le ciel des idées : « Altaïr, je te cueille comme une pomme, comme une perle » (P 456). Néanmoins, le toucher se fait parfois pleinement terrestre, s'incarnant alors dans ces mains et ces corps désirés qui seuls peuvent saisir et éprouver sensoriellement le monde. L'haptique, dès lors, est *déléguée*, en ce qu'elle se retranche dans le corps d'autrui, ou dans un sens autre que tactile — la vue. L'ombre projetée sur le corps désiré, dans la mesure où elle touche sans toucher, et incarne une absence définie dans le même temps par une présence, semble alors symboliser à la perfection ce tactile impossible et pourtant réalisé — autrement. Mais toucher autrement, c'est toucher quand même.

Œuvres citées

CHAPPAZ, MAURICE, GUSTAVE ROUD. *Correspondance, 1939-1976*. Genève : Zoé, 1993.

CRISPINI, NICOLAS, SYLVAIN MAFROY et DANIEL GIRARDIN. *Terre d'ombres. Gustave Roud, itinéraire photographique, 1915-1965*. Traces. Genève : Slatkine, 2002.

DERRIDA, JACQUES. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Incises. Paris : Galilée, 2000.

HOLLAERT, GRIETJE. *La Manière de Gustave Roud : radiographie d'un style*. Genève : Slatkine, 1991.

KAENEL, PHILIPPE, DANIEL MAGGETTI. *La Plume et le regard*. Gollion : Infolio, 2015.

MAGGETTI, DANIEL, STÉPHANE PÉTERMANN et CLAIRE JAQUIER. *Gustave Roud. L'Univers pluriel de la*

39 G. Hollaert, *La Manière de Gustave Roud*, 360.

40 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, in *Œuvres*, 1595.

poésie. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2022.

MARIN, CLAIRE. « L'Œil et la main : la “métaphysique du toucher” dans la philosophie française, de Ravaisson à Derrida ». *Les Études philosophiques* 64 (2003) : 99-112.

MAUSS, MARCEL. *Sociologie et anthropologie*. 1950. Paris : PUF, 2013.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Phénoménologie de la perception*. 1945. Tel. Paris : Gallimard, 1976.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Œuvres*. Quarto. Paris : Gallimard, 2010.

NICOLE, GEORGES, GUSTAVE ROUD. *Correspondance, 1920-1959*. Gollion : Infolio, 2009.

POWYS, JOHN COWPER. *Une Philosophie de la solitude*. Trad. Michel Waldberg. Paris : Éditions Allia, 2020.

RANCIÈRE, JACQUES. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique Éditions, 2000.

RIMBAUD, ARTHUR. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2009.

ROUD, GUSTAVE. *Œuvres complètes*. Genève : Zoé, 2022.

ZHONG MENGUAL, ESTELLE. *Apprendre à voir*. Mondes sauvages. Arles : Actes Sud, 2021.