

L'OUVERTURE ÉROTIQUE DU PARADIS

L'œuvre de Gustave Roud interroge constamment la constitution du sujet face à l'appel de l'autre. Elle renvoie tant au seuil infranchissable de la séparation qu'à l'impérieuse tentative pour composer un lien harmonieux. S'il s'agit bien d'une quête d'identité — affirmée avec force dans l'incipit de l'*Essai pour un paradis*¹ —, celle-ci s'effectue dans l'espace de la relation qui manifeste un « abîme... rouvert entre moi-même et moi-même » (EP, I, 213). Ce gouffre livre le sujet à des parts de réel qui le déstabilisent et le refondent. « Centre du vertige », il est l'entre-deux à la source des désirs, des liens affectifs et sensibles. Les ouvrages de Gustave Roud engagent le lecteur dans une série de chutes et de conquêtes face à la tension, à la réalisation, à la déchirure qu'implique cet espace fondamental.

Les divers mouvements qui animent cette quête s'organisent dans une révélation du sacré, donnant une orientation à l'expérience afin qu'elle ne soit point soumise à l'incohérence. La recherche d'une configuration cosmique du réel vise à dépasser le chaos du pâtre et à fournir un sens au sentir ainsi qu'au désir. Chez cet auteur, le sacré engage l'imaginaire d'un jardin spirituel dans l'existence, d'un « paradis humain » plus exactement, qui prend ancrage dans les descriptions des paysages d'une région précise de Suisse romande². Cet ancrage ne réduit pas pour autant la portée générale de ses écrits, car leurs enjeux anthropologiques outrepassent largement les questions territoriales, traitant de « l'instant suprême

où l'homme sent crouler sa risible royauté intérieure et tremble et cède aux appels venus d'un *ailleurs* indubitable » (AS, II, 37). La démarche de Gustave Roud s'affilie à une longue tradition que l'on retrouve dans le *Cantique des cantiques*, la lyrique courtoise, la poésie mystique ou chez les romantiques allemands, mais elle la reformule de manière singulière, notamment par le travail sur l'imaginaire paradisiaque dans son lien au réel. La présente étude est consacrée à la dimension érotique qui accompagne la révélation de l'ordre du monde. Elle se centre sur l'ouvrage le plus connu de Gustave Roud, *Essai pour un paradis*, qui rend emblématique des traits présents dans toute son œuvre.

Dans ce texte, la figure d'Aimé sert de médiation principale à l'ouverture du paradis humain. Présente dès l'*Adieu* de 1927, cette figure devient omniprésente et concentre les enjeux majeurs de la thématique. D'autres ouvrages plus tardifs comme *Air de la solitude* ou *Requiem* développent davantage la présence du paradis dans les tonalités du paysage ou dans les signes de la mère disparue. Dans *Essai pour un paradis*, Aimé marque le rôle de l'objet du désir à partir duquel se mettent en scène les mouvements du sujet. Que son nom renvoie à l'adjectif ou au participe passé, il représente le réceptacle des projections amoureuses. En outre, son labeur de paysan lui donne un statut privilégié, représentant une *figure humaine du paysage*³. Gustave Roud isole en effet cette activité pour lui donner des déterminations sacrées, car les paysans sont « les jardiniers sans fatigue d'un immense jardin d'herbages et de fleurs » (A, I, 20). Dans la veille d'un pays spirituel au sein des paysages, ces hommes s'inscrivent, par l'étymologie même, en adhérence à la terre, comme des êtres qui donnent forme à l'espace. C'est pourquoi leurs descriptions sont concomitantes — unis qu'ils sont par une chair unique : « Autour du [faucheur] déjà le monde s'ordonnait selon le rythme de son souffle ; la colline fléchit, remonte, quand s'abaisse et se relève tour à tour la lisse poitrine noire et dorée. » (EP, I, 224) Les paysans incarnent donc une « présence essentielle », un point focal dans l'organisation des paysages, telle une tache cosmogénétique émergeant des profondeurs du monde. À contempler leurs gestes et leur corps, le sujet abîme son regard jusqu'à perdre la spatialité et la temporalité communes. Dans cette désagrégation des repères habituels apparaissent de nouvelles compositions qui dévoilent les rythmes

souterrains du monde. De plus, Aimé surplombe les figures paysannes, car il est considéré comme une « forme décantée » du monde rural, voire de l'humanité : « Aimé ou l'homme pur. L'homme de chair et qui accepte la chair, mais en même temps d'une transparence de cristal. Réellement fait de mes propres impossibilités. ⁴ »

L'objet du désir désigne ainsi une perfection humaine, inatteignable en propre, qui suscite la fascination et l'adoration. La pureté rattachée à cette figure ne s'oppose pas à la dimension charnelle de l'homme, mais elle l'insère dans une harmonie de ce qui est généralement en tension. L'acceptation de la condition terrestre est un préalable à l'ouverture du paradis humain ⁵. Toutefois, la figure paysanne n'accède à ce statut particulier d'intercession qu'à la condition d'être éloignée du village. C'est dans l'isolement social qu'elle est valorisée, car l'organisation communautaire réduit l'existence à une morale et à des habitudes profanes. Lorsqu'il travaille ou se repose au champ, le paysan se détache de la réalité sociale et attise le désir.

PUISSANCE DU REGARD ET SUBLIMATION

L'Essai pour un paradis revient constamment sur la rencontre avec Aimé. Entre présence et absence, cet être se dérobe à l'approche tout en étant incontournable pour le déploiement du sacré. Si le sujet cherche avant tout l'apaisement et le plaisir dans son lien à Aimé, il reste également livré à l'angoisse, à la solitude et à l'errance. Or, la rencontre se produit essentiellement par le regard. Quelques mots sont parfois échangés, une main se pose miraculeusement sur une épaule, mais cela reste des moyens d'approche peu fréquents. Le sujet de l'expérience, qui est aussi celui de l'énonciation, dirige le regard et le thématise. Il exerce à travers lui de multiples pouvoirs, car il est à la fois voyant et voyeur. Si son regard avive le sentir vers une dimension paradisiaque du réel, découvrant les joies et les douleurs d'une vérité cosmique, cette révélation est également le « rapt » d'un voyeur dans la mesure où le sujet ne semble lui-même pas visible. Aimé ne paraît porté par aucun désir, qui renverrait un regard aussi aigu que celui du sujet : ses yeux montrent une profondeur sans fond. Sa fonction consiste en une donation passive qui attire la contemplation

désirante. C'est pourquoi il reflète l'entre-deux où le sujet est convoqué à apparaître, là où le regard peut devenir regardant :

Il faut que ce regard, comme un poison ou « comme une eau pure » me donne rafraîchissement, rassasiement. Ah, que signifient donc ce bleu humain, cette lumière humaine ! Métaphysique du regard. Tout dans cette rencontre de nos deux vies prend une résonance métaphysique. ⁶

Se confrontant à la pureté et à la chair, le regard révèle à la fois une transparence et une épaisseur dans le lien à l'autre. Il apporte le plaisir, l'accord du sentir par l'appartenance, en même temps qu'il maintient une distance irrémédiable dans ce face-à-face avec l'objet. Dans *Feuillets*, il est question d'une « vitre infrangible et pure » (F, I, 70-71) qui garde la séparation et empêche de « pénétrer » dans les lieux promis par le désir. Ainsi, le paradis humain est accessible par la transparence de la donation d'Aimé, tout en laissant le sujet sur le seuil de la possession et de l'union. L'« incorporation » tant souhaitée n'est dès lors jamais totale, comme pourrait le laisser supposer l'entrée dans un espace paradisiaque traditionnel. Le regard agit comme un rassasiement dans la mesure où il donne accès au sacré, aux délices de la contemplation, mais la connaissance qu'il révèle est semblable à un poison qui éveille les éléments de la séparation. Franchir cette limite, par la saisie ou la sexualité, serait dans cette démarche un sacrilège qui ôterait les nouvelles configurations entrouvertes. C'est pourquoi l'affranchissement du commun exige le sacrifice de la possession, engageant les voies d'une sublimation. Celle-ci marque un acte individuel qui garde le désir en veille hors d'une réalisation déterminée ⁷. L'absence de forme concrète le rend d'autant plus vif qu'il se donne comme illimité. Les périlleuses vibrations à l'œuvre livrent une vérité du désir en tant que tel. L'arc érotique atteint sa tension maximale, car il part de l'objet du désir pour viser la profondeur verticale. Tel le Centaure, le sujet se dépasse dans une élévation qui permet l'initiation des hommes ⁸. Toutefois, chez Gustave Roud, la chute de la flèche est constamment envisagée comme une suite cohérente de l'instant sublime. Cela n'enlève pas le pressentiment d'un sens qui ouvre une forme sacrée. Le regard est ainsi le théâtre du désir transmuant une dimension physique en une « métaphysique » qui donne à voir. Telle est la fonction voyante que

Roud assigne à celui qui veut œuvrer poétiquement. L'épreuve des mots doit accompagner et restituer la quête, en désignant la construction qui sauve l'existence de l'incohérence. Pour ce faire, il initie le lecteur aux délices du jardin éphémère, à ses pertes et reconquêtes incessantes.

LA RELATION SACRÉE

Le « paradis humain » n'est pas une nostalgie de l'Éden perdu ou une attente du Royaume éternel, même s'il s'associe à cet imaginaire. Il jaillit dans le présent comme un événement émergeant de l'abîme. Il révèle les sources de la donation, manifestant l'origine de l'être. En cela, il se distingue de la dimension historique des commencements ou de l'eschatologie⁹. Il renvoie à la constitution du sujet, entretenant les souvenirs et les projections dans l'instant. L'accord de la chair dévoile un mode de présence qui détache l'homme des dichotomies du corps et de l'esprit, de l'être et du non-être, des vivants et des morts. C'est pourquoi « l'éternel n'est pas une Terre promise à la pointe extrême d'un chemin de sueurs et de larmes, et nul n'en pourrait forcer l'accès par quelque intrusion frauduleuse, puisque nous sommes *en lui* » (R, III, 46). Ainsi, nulle négation de la condition humaine n'est prônée, car il s'agit de trouver une harmonie avec le réel, aussi momentanée soit-elle.

Dans l'*Essai pour un paradis*, le lien avec le sacré se produit en trois étapes suivant la découpe en chapitres. La partie centrale et principale, *Année*, contient la description du paradis humain, mais c'est avec *Nuit* que débute l'ouvrage. L'initiation nécessite une descente dans l'abîme, une déchéance des attitudes communes pour les transfigurer dans une forme supérieure¹⁰. Le sujet se détache ainsi d'un passé perdu, de ses scissions afin de rapprocher le corps de l'esprit (EP, I, 218). Mourant dans l'onirisme nocturne et renaissant dans le réel solaire, le sujet se sent « un corps nouveau, un cœur nouveau » (EP, I, 223). Le cycle d'*Année* peut dès lors être amorcé, permettant à l'écriture d'actualiser les moments de la quête. Aussi est-il possible d'entreprendre une parole vive et fertile qui s'oppose au « désert » des « langues mortes », rattaché aux dictionnaires, à la mémoire et aux hommes décharnés¹¹. L'initiation touche le sujet parlant autant que le sujet désirant. Sans doute n'est-ce point un hasard si stylistiquement l'aspect verbal se modifie pour rendre compte de l'écoulement des instants.

Année s'organise dans l'alternance des rencontres avec Aimé et des retours à la solitude. Les premières permettent l'évocation du jardin cosmique, les seconds soulignent l'éloignement, l'absence. Les textes en italique (EP, I, 247-264) retiennent particulièrement l'attention dans la mesure où ils décrivent avec précision les composantes du paradis humain. Le sujet en position de voyeur se délecte à contempler Aimé qui se baigne, qui dort ou qui fauche ; il parvient aussi à des visions de la réconciliation.

Alors que l'univers et les villageois dorment, Aimé, seul, anime le monde en courant prendre un bain dans le « fleuve de lait ». Sa nudité est rappelée au long de la description. La brûlure et la chaleur du soleil suscitent à son paroxysme « la soif des lèvres et de la langue ». L'envie de fraîcheur est telle qu'elle exige « cet assouvissement parmi l'écume, où le désir se perd dans sa plénitude » (EP, I, 249). L'interaction entre la soif d'Aimé et les désirs du sujet est permanente ; elle dévoile un espace « au comble de la présence » où règne l'élémentaire. L'« eau perpétuelle » dans laquelle se baigne Aimé correspond à un « morceau de ciel [qui] chante [le] rassasiement » (EP, I, 248). La puissance de l'instant emporte le sujet hors du temps, au seuil de l'éternité. La purification aquatique du réel est sans cesse évoquée, partant d'un jardin qui transformerait les lointains : « L'eau magique de ce paradis baigne bientôt l'horizon. » (EP, I, 263) Ainsi, une union paradoxale rassemble ce qui est communément opposé. En même temps qu'il découvre l'infinité du moment, il pressent également sa teneur éphémère, périssable. L'évidence s'accompagne d'une fragilité qui situe cette expérience intense à la limite du plaisir extatique et de la douleur. Les contraires s'épousent dans ce *sommet* du sentir, car c'est bien « au centre du monde, sur la plus haute des collines » qu'apparaît à un certain moment le paradis¹². Aussi, terre et ciel, haut et bas parviennent à s'unir dans la chair d'Aimé. Habillé de bleu¹³ et de peau hâlée, il rassemble pendant son sommeil la transparence et l'épaisseur : « Couleur de terre, couleur de ciel ; dans son vêtement et sa chair réconciliant terre et ciel ; lieu de chair où s'opère enfin leur communion profonde » (EP, I, 254).

Le « paradis humain » livre déjà par son appellation l'ambivalence à l'œuvre. Aussi n'est-ce pas hasardeux si sa description articule constamment l'érotisme et l'imaginaire sacré. La séquence du premier bain s'achève par l'évocation d'une plume d'oiseau posée sur l'épaule

d'Aimé. L'association de ce dernier aux figures angéliques des « messagers terrestres » permet d'identifier les signes paradisiaques à la suite d'un développement érotique. Inversement, alors que sa dimension cosmique est explicitée, apparaît par trois fois la douceur du contact (figurée par les éléments du paysage) : « Caressé par le vent, caressé par la glissante ombre des nuages plus hauts que le soleil, caressé par les cloches de midi que le feu de cent clochers roule comme une fumée sur le monde... » (EP, I, 255). Ainsi, c'est dans l'entrelacs soutenu des deux registres que se donnent à lire à la fois l'intensité de l'expérience et le nouvel ordre de la réconciliation.

La description de cet ordre reprend le *topos* du jardin des délices¹⁴. Il est notamment question du fleuve de lait, de parfums, de fleurs, de plantains roses, mais également de miel et d'or. Le corps se présente dans une semi-nudité (la couleur bleue recouvre alors la partie basse) ou dans une nudité complète qui éclaire la « jeunesse du monde ». Enfin, de manière plus radicale, les mentions de beauté et de lumière parcourent le texte. Accompagnant l'émerveillement érotique, ces traits invoquent les lieux hantés par le Couple premier. Or, la référence à cette figure mythique est absente des descriptions¹⁵. Pourtant, s'éloignant de la tribu et de ses mœurs, cette démarche aspire au face-à-face originaire, à l'accord de la dualité. D'une certaine façon, elle n'y parvient jamais et s'associe en cela à une mystique. Dans l'*Essai pour un paradis*, Aimé reste cantonné dans la position d'objet qui ne peut désirer celui qui l'observe. Il est voué à être le réceptacle des mouvements du sujet, ce qui lui ôte une part cruciale d'altérité et d'altération. Le face-à-face impliquerait en effet une réciprocité du regard désirant, avec la visibilité du sujet qui ne serait plus voyeur. La nudité n'est que le fait d'Aimé : lui seul semble parcourir l'espace paradisiaque, lui seul est comparé au premier homme. L'entrée du sujet dans ce monde se fait uniquement par la contemplation, qui apporte certes un grand nombre de délices. Confrontée à la « vitre infrangible » de l'impossible, la dimension érotique de l'ouverture ne parvient à son terme qu'à se sublimer. Par conséquent, la figure du couple, liant deux êtres du même sexe, ne peut pas être manifeste. La distance irrémédiable entre eux engage le cycle des recommencements, qui empêche une stabilisation.

La fin d'*Année* nous ramène à la solitude de la chambre, au doute et au rêve. La présence d'une trompette et d'un panier de pommes sur

le sol rappelle les principes de la séparation. Le désir semble s'être épuisé et le sujet reste sans force face à l'appel : « Auprès de toi je ne suis plus maintenant qu'une espèce d'ombre falote et flottante, plus floue et molle à mesure que tu deviens plus riant et plus sûr. Toutes mes pensées retombent en désordre sur mon cœur » (EP, I, 271-272). Cet état dysphorique ramène le lecteur au moment morbide du premier chapitre. En tension, le sujet s'interroge à nouveau sur l'authenticité de ce qu'il a vécu et notamment sur les fondements de la rencontre : « Tu as traversé *son* paradis, tu t'es nourri de *son* bonheur comme un vampire. Que lui as-tu donné ?¹⁶ » Face à la pureté vive qu'Aimé possède en propre, le sujet se sent emprunter des voies vampirisantes. Redevenant le cadavre aux appétits insatiables, il persécute l'autre de son désir tout en se dévorant lui-même. Seule l'écriture rédemptrice, la mise en forme des moments précieux, peut devenir un don, en même temps qu'un apaisement des tourments. Mais, comme elle traite de l'indicible, de l'insaisissable, elle peut paraître à certains moments une « trahison » du sacré, car les mots paraissent toujours trop profanes pour l'évoquer. Elle reste malgré tout thématique comme une manière de « sauver » le pays spirituel. Le paradis humain est une transfiguration momentanée du pâti, qui ne peut se détacher d'une esthétique. Il fournit une orientation à l'existence qui consiste à désirer ce qui est, car aspirer à autre chose semble être le fruit de l'insuffisance¹⁷. L'harmonie et l'éternité entrevues n'empêchent pas le retour au réel énigmatique qui laisse le sujet dans le désarroi du trop humain. Gustave Roud pouvait-il mieux qualifier cette écriture et cette expérience qu'en la traitant d'*essai* — ce qui déjà présuppose sa part de réussite, de flottement, d'échec et d'insatisfaction.

Le chapitre final de l'ouvrage renvoie oniriquement au récit apocalyptique du Jugement dernier. Cette référence eschatologique est une spécificité de l'*Essai pour un paradis*. Dans les textes suivants, l'auteur se gardera d'une référence religieuse aussi précise pour justifier sa vision sacrée. Mais cette référence confirme la justesse de la démarche érotique sous la perspective d'une vérité ultime révélée : l'objet du désir, en élu, poursuit son rôle de guide vers l'absolu.

*

L'œuvre de Roud nous confronte à une pluralité de questionnements sur les liens entre l'imaginaire paradisiaque, la

dynamique mystique, l'expérience érotique et l'accord charnel au monde. Elle situe la constitution du sujet dans une écriture à dominante lyrique qui rend avec force les moments d'émerveillement et d'abattement de la quête. Elle convoque le lecteur dans les manifestations du désir, en livrant une tentative de réconciliation face à l'inaccessible.

Antonio RODRIGUEZ

1. Sauf mention contraire, les citations de l'œuvre de Roud se font à partir de l'édition : Gustave Roud, *Écrits* I, II, III, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1978. Les références comportent l'abréviation de l'ouvrage, le volume et la pagination des *Écrits* : par ex. AS, I, 120. Les abréviations des textes utilisés et l'année de parution de l'édition originale sont les suivantes : A : *Adieu*, 1927 ; F : *Feuillets*, 1929 ; EP : *Essai pour un paradis*, 1932 ; AS : *Air de la solitude*, 1945 ; R : *Requiem*, 1967 ; CP : *Campagne perdue*, 1972.
2. Il s'agit du Haut-Jorat dans le Canton de Vaud. J'ai consacré une étude à la quête spirituelle dans le paysage : « Le paradis dans le paysage chez Gustave Roud », *Compar(a)ison*, 1 / 1998, p. 97-117. La problématique de l'érotisme s'inscrit dans le prolongement de celle que j'avais alors développée.
3. Sur la question du paysan comme figure humaine du paysage, voir *art. cit.*, 1998, p. 103-104.
4. EP, I, 231.
5. Cf. *ibidem*, 225.
6. *Ibidem*, 231.
7. Pour une synthèse sur la sublimation, voir l'article de Baldine Saint Girons, « Sublimation », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1997, p. 812-822.
8. Cf. Louis Frédéric, *L'Arc et la flèche*, Paris, Philippe Lebaud (Les Symboles), 1995.
9. Sur la différence entre commencements historiques et origine ontologique, se référer à la tradition phénoménologique de la constitution.
10. Cf. Mircea Eliade, « Existence humaine et vie sanctifiée », *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1999, p. 138-181 ; et « L'initiation et le monde moderne », *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1996, p. 185-206.
11. Cf. EP, I, 223.
12. Nous reconnaissons les deux caractéristiques de la montagne et de l'axe du monde qui composent généralement les lieux sacrés. Mircea Eliade, « L'Espace sacré et la sacralisation du monde », *op. cit.*, 1999, p. 25-62.
13. La couleur bleue revient constamment dans les descriptions d'Aimé, notamment par l'intermédiaire de ses yeux et de ses habits. Cela le détache du fond doré des champs ou de la peau, rappelant certaines icônes. Symbole de pureté et de profondeur, le bleu engage le regard à s'abîmer à l'infini sans rencontrer d'obstacles. Son association au sacré et au paradisiaque font partie d'une importante tradition comme l'a particulièrement montré Michel Pastoureau

dans ses divers travaux : *Figures et couleurs*, Paris, Le Léopard d'or, 1986 ; *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

14. Pour les détails de cet imaginaire, voir Jean Delumeau, *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000.

15. Une telle référence est par exemple fréquemment à l'œuvre chez Maurice Chappaz pour qui Gustave Roud et l'imaginaire du « paradis humain » ont une importance particulière.

16. EP, I, 269. Je souligne les deux déterminants possessifs.

17. Cf. *Ibidem*, 238.