

Publié avec le soutien
de l'Université de Lausanne
et de la
Société Académique Vaudoise

Claire Jaquier

Gustave Roud
et la
tentation du romantisme

Fables et figures de l'esthétique littéraire romande
1930-1940

PAYOT LAUSANNE

AVANT-PROPOS

La traduction des poètes allemands n'est-elle pas la chose la plus naturelle, la plus familière, la plus propre à un écrivain suisse romand? Fort de sa double appartenance à l'esprit latin et à l'esprit germanique, convaincu de sa mission médiatrice au sein de l'Europe, ne va-t-il pas exceller dans cette pratique de passeur à laquelle il semble destiné de toute éternité? Car l'écrivain romand se trouve doté d'une *essence* qui de tout temps a résisté à l'Histoire: «Burgonde par son père, Alémane par sa mère»¹, l'esprit au Sud, l'âme au Nord, il produit des œuvres hybrides — «*materia tedesca e forma latina*»² — où l'on se plaît à reconnaître sa plus profonde identité.

Ce «décalage fécond»³, ce «dédoublement»⁴ sont la chance et le péril de l'écrivain romand, «notre mal et notre dignité»⁵, le lieu aussi de tous les conflits qui, au début du siècle, opposèrent Latins et Helvètes dans la conquête d'une littérature authentique et indigène. Ils définissent encore aujourd'hui le partage entre amateurs d'une littérature dégagée de toute marque de reconnaissance nationale et partisans d'une littérature qui atteste, sinon l'identité et l'unité de la Suisse, du moins son existence.

Le romantisme nationaliste avait construit de belles théories pour identifier l'âme d'une nation et l'esprit de sa langue⁶,

rappelle Jean Starobinski: la constitution de la Suisse au début du XIX^e siècle, avec le rattachement des cantons romands, offrait un imparable démenti à ce romantisme essentialiste. Il fallut néanmoins créer une essence avec ces matériaux hétérogènes, car il n'est pas concevable d'asseoir un destin national sur un bricolage de contingences. Ecrivains et critiques

1. Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1964, p. 660. (Cité d'après la 2^e édition, 1966). A. Berchtold expose ici la position de Gonzague de Reynold.

2. *Ibidem*.

3. Jean Starobinski, «Présentation» du premier volume de la collection «La Suisse et l'Europe», J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* et Isabelle de Charrière, *Lettres écrites de Lausanne*, Lausanne, Rencontre, 1970, p. 17.

4. Guy de Pourtalès, «Réflexions sur le roman en général et un roman en particulier» (1937), *Écriture* 16, 1981, p. 42.

5. *Ibidem*.

6. Jean Starobinski, «Présentation», *op. cit.*, p. 19. J'adopte la convention suivante pour la ponctuation dans les citations en retrait: lorsque l'appel de note se situe avant le signe de ponctuation, c'est que celui-ci m'appartient; lorsqu'il est placé après, c'est que le signe de ponctuation fait partie du texte cité. Pour les citations entre guillemets, le signe de ponctuation ne fait partie du texte cité que s'il est à l'intérieur des guillemets: c'est le cas seulement lorsque la citation est autonome (par exemple lorsqu'une phrase entière est citée après un double point). Toute citation brève intégrée dans mon texte perd sa ponctuation finale propre.

s'y ingénierent, forgeant une essence à deux visages pour mieux fonder le destin et la vocation d'une Suisse médiatrice, sachant aussi bien exalter que concilier les différences. Les Latins dénoncèrent âprement l'artifice, on n'en continua pas moins à vouloir ce destin, à lui trouver des raisons et des illustrations, à interroger son avenir.

Dans le premier volume d'une collection au titre significatif, «La Suisse et l'Europe», Georges Haldas présente un ensemble d'œuvres où «l'accent, donc, a été mis non sur les origines, mais sur le dépassement de ces origines»⁷. S'il privilégie, contre l'attitude romantique et essentialiste, une vision historique⁸ de la littérature, Haldas décrit ce «dépassement» dans les termes d'une dialectique qui fait de la «médiation au monde»⁹ la visée ultime de son procès:

la formule «La Suisse et l'Europe» (...) [est] parfaitement illustrée d'ailleurs par le mot d'un Sainte-Beuve, disant de Vinet: «M. Vinet est à la fois un écrivain très français et un écrivain tout à fait de la Suisse française.»¹⁰

Haldas poursuit en note:

Le même Sainte-Beuve disant — plaisamment — de R. Toepffer: «Il est de Genève, mais il écrit en français...» On ne peut s'empêcher de voir dans le *et* d'une part, touchant Vinet, et ce *mais*, de l'autre, les deux aspects complémentaires de la relation qui nous intéresse. Le premier portant sur le résultat, l'œuvre; le second renvoyant aux origines de l'écrivain.¹¹

Haldas préfère l'«œuvre» aux «origines», le «*et*» coordinateur au «*mais*» dissociatif, et retrouve ainsi une essence glorifiée de longue date. Faut-il s'étonner dès lors que Georges Haldas place en tête des «thèmes plus ou moins liés à la situation helvétique»¹² celui qui, insidieusement, fut le plus inhibiteur pour tout projet littéraire sérieux en Suisse romande:

[la] naissance à travers Rousseau, Mme de Staël, Constant, d'une certaine veine comparative qui pourrait être assez inspiratrice, sur le plan de la culture littéraire, en Suisse, dans la mesure où celle-ci, précisément, n'est pas à même de promouvoir un style à elle de littérature¹³.

Ramuz a bien vu l'incompatibilité de ces deux injonctions — créer une littérature propre et assurer le rôle médiateur de la Suisse — : il le dit de manière provocante en 1937, affirmant qu'on ne saurait être à la fois un «portier d'hôtel» et un créateur doué «d'imagination et d'invention»¹⁴!

7. Cette collection éditée par Rencontre aurait dû compter 12 volumes réunissant les textes les plus forts d'une vingtaine d'écrivains romands et alémaniques. Seuls les deux premiers volumes ont paru, en 1970: la réalisation de ce projet fut arrêtée par la fin des éditions Rencontre. Je cite ici l'introduction de Georges Haldas, «Pourquoi une collection 'La Suisse et l'Europe'», premier volume, *op. cit.*, p. 9.

8. Vision qui s'autorise explicitement de la pensée de Marx.

9. Georges Haldas, «Pourquoi une collection 'La Suisse et l'Europe'», *op. cit.*, p. 9.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*, p. 9 et note 2, pp. 9-10.

12. *Ibidem*, p. 12.

13. *Ibidem*, pp. 12-13.

14. C.F. Ramuz, «Lettre», *Esprit*: «Le problème suisse: personne et fédéralisme», n° 61, Paris, 1^{er} octobre 1937, p. 10.

Portier, passeur, comparatiste, traducteur...: n'y aurait-il pas là quelque destin néfaste qui, sous la figure d'un Charon suisse, persuaderait toutes ces âmes dédoublées que leur salut est sur l'autre rive? Ramuz s'insurge en 1914 déjà contre cette «souplesse d'invertébrés» qui destine les Romands à préférer les professions de «précepteurs» ou d'«interprètes à tout faire»¹⁵.

Qu'arrive-t-il en effet lorsqu'on définit la Suisse, comme le fait Haldas, selon ses aptitudes à la médiation, à la confrontation des différences:

il nous est plus d'une fois arrivé de nous dire, naïvement, que cette situation particulière de la Suisse pouvait préfigurer, à certains égards, celle qui, un jour, serait la condition de tous et où, dans une communauté fondée sur la coexistence de mentalités et de langues différentes, les écrivains auraient loisir de travailler en état de paix et non d' guerre¹⁶?

On s'envole dans l'utopie, dans la «préfiguration idyllique» ou dans l'«irréalité», dans le «cauchemar» ou dans la folie, «tant il est vrai qu'une valeur, non partagée par tous, devient folle, et monstrueuse»¹⁷.

La Suisse ainsi conçue — ainsi forgée par ses propres lettres — n'échappe certes pas à ce risque de déréalisation. Mercanton l'a dit: «Nous vivons dans un pays qui a le goût de l'idylle»¹⁸. Etienne Barilier également, à propos de *La Nouvelle Héloïse*: «Mais il est remarquable que la Suisse, à cet égard, figure un Etat trop parfait, à la limite de l'irréel.»¹⁹

Faut-il dès lors, comme Ramuz, se cantonner dans son identité la plus propre et la plus étroite, s'enraciner dans ses origines, ne consentir à être soi que dans la ressemblance? Certes non, notre époque nous en dissuade de multiple manière; mais on ne saurait accorder non plus quelque évidence, quelque naturalité que ce soit à une œuvre littéraire «médiatrice» — traduction, critique, étude comparative — écrite en Suisse romande.

Histoire d'une traduction

Comment traiter les traductions des romantiques allemands²⁰ par Gustave Roud lorsqu'on sait qu'elles ont été élaborées au moment où, dans les années 30, le destin mythique de la Suisse — réaliser l'unité des différences, assurer le dialogue entre les camps ennemis, préfigurer l'Europe unie — se

15. C.F. Ramuz, *Raison d'être*, in *Oeuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1967-1968, t. 7, p. 34.

16. Georges Haldas, «Pourquoi une collection 'La Suisse et l'Europe'», *op. cit.*, p. 14.

17. *Ibidem*, p. 15.

18. Jacques Mercanton, «Poésie et plaisir», *Bulletin de la Guilde du Livre*, février 1949, p. 44.

19. Etienne Barilier, «Littérature romande», *Etudes de lettres*, n° 4, octobre-décembre 1982, p. 3.

20. Roud traduit, outre Novalis, Brentano, Eichendorff, Hölderlin, qui appartiennent au mouvement du romantisme allemand, deux poètes qui n'en font pas partie: Rilke (1875-1926) et Trakl (1887-1914). Je garde néanmoins la dénomination de romantiques allemands pour désigner globalement les poètes traduits par Roud: je montrerai en effet que le traducteur établit une forte solidarité entre Hölderlin, Novalis, Rilke et Trakl, dans la mesure où il les fait participer tous d'une destinée poétique semblable, marquée par des traits romantiques communs.

Le concept de romantisme allemand se définit comme une réaction, dans une phase de transition historique, contre la réalité complexe et insaisissable de la société industrielle en formation. Le fondement commun aux écoles et aux tendances diverses qu'on regroupe sous le concept de romantisme allemand, consiste dans la primauté de l'art sur toutes les formes de la

transformait en une destination mystique? Sous l'impulsion d'un théoricien du théâtre, Max-E. Liehburg, la «défense spirituelle» de la Suisse prit en effet une dimension sacrée qui devint sa raison d'être essentielle et profonde²¹.

Mais comment concevoir le travail du traducteur si l'on s'en tient à ces déterminations extra-littéraires? Pris entre une essence et un destin, entre une âme pétrie de germanité et de latinité d'une part, un devoir tout-puissant d'autre part, entre un Ça et un Surmoi imposés par le mythe national, le traducteur ne peut être qu'un saint, à moins qu'il ne soit fou.

Il n'est de *destin* que des œuvres faites ou à faire, il n'est d'*essence* qu'attestée dans un passé, préfigurée dans un avenir, il n'est de *mythe* que fondé dans une origine. Aussi devons-nous renoncer à ces trois piliers de notre histoire littéraire pour comprendre le sens des traductions de Roud — la portée d'un *acte* créateur, le *présent* d'une production artistique.

Les traductions de Roud représentent une étape décisive de la réflexion esthétique en Suisse romande, un moment fort de nos lettres — et non l'exemple privilégié d'une loi ou d'une mission atemporelles propres à la culture suisse — : les traiter comme une création unique exige qu'on en considère en premier lieu les raisons poétiques.

Publiées à partir de 1930, les traductions de Roud constituent à plusieurs titres une ouverture; elles inaugurent une série d'études et de traductions consacrées au romantisme allemand²², elles confirment et consacrent un intérêt, des passions, une fascination pour le romantisme qui se faisaient jour depuis la fin de la première guerre, elles révèlent — bien que timidement — les pouvoirs d'une poésie qui ne veut trouver sa légitimité qu'en elle-même.

Les effets positifs de cette ouverture, marquée aussi par le centenaire du romantisme, vont se déployer bien au-delà de la deuxième guerre, et Roud traduira des poètes allemands jusque dans les années 50; mais ils seront d'abord brisés par la prise de conscience de l'après-guerre, qui jettera un noir soupçon sur tout le romantisme allemand, sur toute une littérature et une critique qui pouvaient figurer comme des causes malignes de l'Histoire.

Dès 1930 des tendances romantiques s'avouent en Suisse romande, alors qu'elles s'exprimaient déjà, mais sourdement, depuis 1920. La fin de la deuxième guerre va signifier leur condamnation, quand bien même la plus grande conquête romantique des écrivains romands, la moins comprise aussi — le souci majeur de la forme et la rupture avec les traditions intellectuelles héritées du XIX^e siècle — ne trouvera qu'à ce moment-là ses vrais défenseurs²³.

vie intellectuelle et sociale. L'art au sens romantique est le domaine absolu de la liberté humaine, où l'individu peut éprouver ses sentiments, sa pensée et sa force créatrice dans toute leur richesse. Ce primat de l'art sur toute autre activité humaine — philosophique, morale, religieuse, scientifique ou politique — demeure déterminant dans la réception roudienne du romantisme allemand.

J'emprunte la définition qui précède du romantisme allemand à Gerhard Schulz dans *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration*, 1. Teil, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983; en particulier le paragraphe intitulé «Romantik», pp. 69-80.

21. Une large place est accordée à la pensée et aux textes de Liehburg dans la revue *Suisse romande*, n° 5, février 1938.

22. Notons que Roud fait partie, en 1930, des tout premiers traducteurs francophones de Hölderlin.

23. Jacques Mercanton en particulier; voir Conclusion.

Si les premières traductions de Roud, en 1930, ouvrent le champ à une réflexion nouvelle, c'est qu'elles expriment de manière exemplaire des tentatives esthétiques qui cherchaient alors activement — mais aussi paradoxalement — leur voie en Suisse romande. Elles représentent en effet un *désir interdit* dont je montrerai les manifestations multiples dans la production littéraire et critique de ces années.

La traduction est un *désir* d'ouverture, de déplacement linguistique; écriture d'une écriture, elle oblige à considérer la langue comme une médiation absolue; elle rive l'attention à la matière verbale, révélant toujours, à la limite de ses possibilités, l'autonomie du texte littéraire.

Cependant la traduction roudienne semble *interdire* la réalisation de ce désir en effaçant les marques d'étrangeté de l'œuvre originale, en harmonisant la langue selon des exigences de clarté grâce auxquelles le texte devrait se rapprocher de l'expérience qui le précède.

On retrouve de même dans le discours critique de l'époque en Suisse romande le *désir* d'un art propre — qui ne soit ni français, ni suisse, ni germanique — et d'une littérature libre — qui ne soit ni religieuse, ni politique, ni morale, ni pédagogique. Mais ce désir affirmé ne cesse d'être contredit, *interdit* par un autre discours — métaphorique le plus souvent — qui, surdéterminant le propos théorique, vient en dévier les plus fermes propositions: et ressurgissent alors l'interdiction religieuse, le scrupule moral, le respect des conventions stylistiques.

Questions de méthode

Des traductions, des poèmes, des romans, des essais, des critiques, des textes de réflexion sur la culture ou l'esthétique m'ont paru fonctionner selon ce modèle du désir interdit, au plan rhétorique comme au plan imaginaire. Comment expliquer cette ressemblance dans des textes qui appartiennent à des œuvres très diverses, à des auteurs, des poètes et des critiques qui par ailleurs n'ont aucune mesure commune? On peut supposer que cette similitude constitue la manifestation d'une sensibilité ou de facteurs socio-culturels propres à la Suisse romande des années 30. Fallait-il dès lors appliquer à ces œuvres des catégories sociologiques qui leur sont extérieures? Comment mesurer un *discours* à des données sociales et historiques qui sont de l'ordre des *faits*? Il m'a paru préférable de rester au niveau des textes: rassemblant les preuves de la constance d'une rhétorique — plus forte et plus belle à mesure que ses variations s'offraient plus nombreuses —, j'en recensai les figures, j'en établis la cohérence imaginaire.

J'ai cru pouvoir rendre compte, par cette «sociologie de l'imaginaire», des fantasmes collectifs d'une époque, saisir les audaces ou les timidités d'une littérature et d'une pensée critique qui exprimaient ces tendances sourdes ou cherchaient à les dépasser. Il s'agissait de trouver une voie entre l'histoire littéraire, qui rend compte des faits et des idées, et les analyses du discours qui «soupçonnent» le texte sans confronter sa rhétorique aux déclarations positives, aux intentions affirmées de l'auteur; il m'a semblé en effet que les analogies qui apparaissaient au plan rhétorique dans des textes hétérogènes de la production romande ne recouvraient pas des positions idéologiques ou esthétiques semblables.

Cette «sociologie de l'imaginaire» est conçue en un premier temps comme un nivellement des différences et du statut des textes: mêlant poèmes, traductions, romans et articles critiques, elle pratique une coupe

horizontale dans le tissu textuel des années 30 en Suisse romande. L'analyse porte alors sur l'*implicite* du discours, sur ses manœuvres de déplacement et de transformation qui nous font perdre la trace du travail de la pensée logique. Elle dégage, sous une rhétorique aux figures récurrentes, un imaginaire de la langue, de la nature et de la société qui nous renseigne concrètement sur la position de l'écrivain ou du critique romand dans son époque, sur ses désirs, ses goûts, ses craintes et ses refus.

L'imaginaire à l'œuvre dans les textes est dans un deuxième temps confronté aux propos *explicites*, aux intentions affirmées des auteurs: les différences s'expriment, les opinions divergent, les concepts s'affrontent là où les rhétoriques se ressemblaient. Il n'y a pas contradiction: partager le même imaginaire ne signifie pas qu'on pense de même; le propos explicite et l'ensemble des figures métaphoriques ne se situent pas au même plan. L'exemple le plus éloquent est celui des valeurs symboliques de la terre, de la race et du sang qui, colportées dans les textes les plus différents, de Ramuz à Roud, de Gilliard à Alfred Wild, recouvrent des idéologies et des opinions qui peuvent être — à nos yeux — tout à fait innocentes ou très suspectes. A l'intérieur d'une même rhétorique, nourris d'un même imaginaire, des critiques et des écrivains ont pu s'opposer et s'affronter.

Ainsi la rhétorique du discours littéraire et critique dans la Suisse romande des années 30 — avec sa force lyrique, sa violence, sa tentation d'adhérer aux choses et de mimer le concret — a su rester perméable au courant de certaines idéologies incommensurables. Elle a fondé aussi un sentiment de communauté qui permit de rassembler au sein de revues fortes et cohérentes dans leurs positions esthétiques — *Aujourd'hui* en particulier — des écrivains et des critiques qui exprimaient des opinions pour nous inconciliables.

Mais, de cette uniformité rhétorique surgissent avec d'autant plus d'évidence des œuvres singulières et différentes qui, tout en participant de l'imaginaire de l'époque, tendent à le dépasser, à lui offrir des formes qui sans cesse le déplacent. L'œuvre de Roud — poésie et traductions — m'a paru représenter un modèle de cette singularité qui révèle d'autant mieux les idées et les images privilégiées des années 30 qu'elle s'efforce de s'en démarquer, et qu'elle préfigure en avant d'elle-même, dans une forme qui représente dès lors un bien culturel nouveau, une résolution des contradictions collectives où elle s'est inscrite.

*

Les métaphores de la machine et du jeu sont les plus fréquentes, les plus largement répandues dans des textes de nature très diverse: elles désignent le fonctionnement honni de tout ce qui vit ou signifie dans le cercle fermé de la réflexivité. Mais elles ne déterminent pas un contenu idéologique: on les trouve en effet aussi bien chez Albert Béguin lorsqu'il dénonce l'idéologie national-socialiste que chez Alfred Wild, qui exalte les valeurs nietzschéennes.

Cet imaginaire dominant accuse le travail de la machine qui tourne à vide et sur elle-même, ne respectant que sa propre loi; il repère et condamne toutes les figures du jeu qui ne renvoient qu'à lui-même, s'anime sans autre but que la représentation de soi, séduit le joueur au point de lui faire perdre toute maîtrise.

Cette hantise de la réflexivité, de l'abstraction et de l'autonomie qui se manifestent dans la pensée ou dans les formes a connu des effets divers. Elle

a pu mettre en garde les critiques — on le montrera pour Albert Béguin — contre l'exploitation systématique de certaines valeurs dès lors qu'elles n'étaient plus transcendées vers autre chose qu'elles-mêmes. Jean Starobinski constate chez Albert Béguin et chez Marcel Raymond les effets de cette sensibilité, de ce refus spontané de tout système abstrait et réflexif. Les deux critiques célébrèrent les pouvoirs irrationnels tant que ceux-ci manifestaient la source, l'origine profonde d'un élan spirituel qui les dépassait; ils les condamnèrent dès qu'ils furent exploités dans le cercle de leurs seules possibilités propres, ordonnées à une logique primitive:

Ce qui m'a frappé et ce qui me frappe toujours, quand je reprends les textes de Marcel Raymond, les textes de Béguin, leur correspondance, c'est l'attrait que tous deux ont éprouvé pour l'irrationalisme qui valorise à l'extrême les *forces profondes*, et la stupeur horrifiée qu'ils ont ressentie devant la mobilisation de ces mêmes forces profondes à des fins destructrices; ils ont constaté avec déchirement, et de façon parfaitement lucide, que la réalité obscure pour laquelle ils éprouvaient une sympathie de principe pouvait avoir une face maléfique.²⁴

Mais cette hantise eut dans le domaine esthétique des conséquences fâcheuses: écrivains, poètes et critiques, depuis la *Voile latine*, revendiquaient de manière souvent absolue une littérature libre, insistant sur la nécessité de renouveler les formes et de travailler la matière verbale. Mais le discours métaphorique où s'inscrivait alors le refus obsessionnel de toute forme autonome ne pouvait qu'entraver ou dévier cette ambition.

La Suisse romande des années 30 connut une riche production littéraire et critique qu'on pourrait placer tout entière sous le signe du désir interdit: quelques rares écrivains — Blaise Cendrars, Charles-Albert Cingria — se sont situés avec force du côté du désir; certains critiques — René de Weck, Pierre Kohler par exemple — ont privilégié des valeurs qui figuraient l'interdit. Mais le plus grand nombre des œuvres, la plupart des revues tenaient simultanément — dans de douloureuses contradictions ou avec d'heureuses tensions dialectiques — le discours du désir et le discours de l'interdit.

24. Jean Starobinski, «Débat final», *Albert Béguin et Marcel Raymond, Colloque de Carthage*, sous la direction de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Grotzer. Textes réunis et publiés par les soins de Pierre Grotzer, Paris, Corti, 1979, pp. 262-263.

INTRODUCTION

Le romantisme allemand ou les aventures d'une réception

Le romantisme allemand a échoué au XX^e siècle sur de multiples grèves, s'ensablant dans le limon des idéologies les moins conciliables. Cette réception bouleversée par l'Histoire a joué comme le révélateur de la conscience européenne, dans l'ordre littéraire et philosophique, au point que les théories les plus diverses s'y sont essayées, prenant le romantisme allemand pour allié, pour ennemi ou pour témoin.

Le choix ou le rejet du romantisme allemand ont représenté dans notre siècle des enjeux intellectuels capitaux, aussi bien en Allemagne qu'en France et en Suisse. La réception de ce mouvement en Allemagne constituerait une étude à elle seule, tant le galvaudage de certains aspects du romantisme par le national-socialisme, tant la condamnation du romantisme et de l'idéalisme après la guerre — en particulier dans le livre de Georg Lukács *Die Zerstörung der Vernunft* (1954) — sont des phénomènes extrêmes et propres à l'histoire de ce pays¹.

Je décrirai les grandes lignes de la réception du romantisme allemand dans l'aire francophone, afin de mieux situer la place de la Suisse romande dans ce concert de voix discordantes.

La première guerre achevée, la haine et le ressentiment épanchés — ainsi dans *L'Allemand*² de Jacques Rivière — la France peut retrouver un intérêt pour l'Allemagne, pour sa littérature, pour son romantisme. Mais ce sera souvent contre elle-même: depuis 1925 environ, les surréalistes, et des hommes comme Edmond Jaloux ou Jean Cassou, vont se passionner pour le romantisme allemand et dire ainsi leur dégoût de la politique française, de l'utilitarisme bourgeois, du matérialisme qui envahit la société. Le romantisme allemand sert d'étendard à une révolte contre tout le positivisme du XIX^e siècle français. Jaloux et Cassou fondent à Paris le Brambilla-Club sous le signe de Hoffmann, André Breton lit les romantiques allemands et

1. Bernard Böschstein signale les difficultés des germanistes allemands à trouver, en 1970, des voies nouvelles dans l'étude du romantisme: voir *Colloque de Cartigny, op. cit.*, p. 93, note 30 et p. 263. Un ouvrage plus récent retrace les étapes de la critique du romantisme allemand depuis la guerre: *Romantikforschung seit 1945*, hg. von Klaus Peter, Königstein, Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1980.

2. Jacques Rivière, *L'Allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*, Paris, Gallimard, 1918.

réhabilite leur conception des pouvoirs de l'imagination dans son «Introduction aux 'Contes bizarres' d'Achim d'Arnim» (1933)³.

C'est grâce aux surréalistes et à Edmond Jaloux qu'Albert Béguin va se lancer dans sa grande entreprise de traduction et d'étude des romantiques allemands: par son sérieux, par la passion et l'engagement spirituel qui la caractérisent, elle dépassera de beaucoup l'intérêt provocateur des surréalistes pour Arnim ou pour Jean-Paul.

Gustave Roud, quant à lui, publie ses premières traductions des poètes romantiques allemands en 1930, cinq ans avant le début de sa correspondance avec Béguin. Leurs visions de la poésie romantique se sont sans doute rencontrées harmonieusement: ils cherchaient l'un et l'autre les assurances d'une conjonction étroite entre la poésie et une autre réalité — paradis, ailleurs, Unité cosmique. Mais le travail de Roud, on le verra, connaît une orientation — peut-être même une ambition — littéraire et esthétique plus forte et plus essentielle que chez Béguin, pour qui la quête spirituelle était primordiale⁴.

Il semble en effet que Roud ne soit pas affecté par les critiques et les condamnations qui, dès la fin de la guerre, frappent l'ensemble du romantisme et de l'idéalisme allemands: son recueil de traductions de Novalis paraît en 1948. C'est bien que la *pensée* des romantiques a beaucoup moins compté pour Roud que leur *poésie*.

Les réactions d'Albert Béguin après la guerre, par contre, prouvent combien il s'est senti directement atteint par le destin tragique d'une pensée et d'une littérature qui l'avaient nourri et dont il ne pouvait plus ignorer les germes suspects ou dangereux.

L'impasse de l'après-guerre

Le premier texte dans lequel Béguin renonce délibérément à la critique d'identification pour exprimer ses réticences à l'égard de certaines positions des romantiques allemands date de 1949: il s'agit de l'avant-propos à la réédition du numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au *Romantisme allemand*, paru à Marseille en 1937⁵. La tâche de Béguin est difficile, qui consiste à marquer ses distances tout en justifiant la reprise d'un recueil composé avant la guerre: il se doit donc d'être prudent, de ne pas exprimer son ressentiment ou son repentir de manière trop abrupte. Aussi adopte-t-il d'abord une attitude réservée, ni «suspçons»⁶, ni «vaine 'sérénité'»⁷, où domine le ton de la litote:

Il est survenu quelques événements d'une certaine ampleur, qui font que personne d'entre nous n'est tout à fait ce qu'il était encore en 1939⁸.

3. Repris dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, «Idées», 1970, pp. 115-143.

4. Je renvoie, pour la compréhension du type de critique que Béguin pratique dans *L'Âme romantique et le rêve* et dans ses nombreuses études sur le romantisme allemand, au *Colloque de Cartigny*, *op. cit.*: en particulier aux articles de Georges Poulet, «De l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond» (pp. 13-39) et de Bernard Böschenstein, «Albert Béguin face aux poètes du romantisme allemand» (pp. 85-93).

5. La réédition de 1949 a été entièrement remaniée sous la direction d'Albert Béguin. Je cite d'après la réédition en fac-similé du numéro de 1949, Marseille, Rivages, 1983.

6. *Le Romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 11.

7. *Ibidem*, p. 12.

8. *Ibidem*, p. 10.

Le recueil doit

établir un bilan du Romantisme allemand, et je ne pense pas qu'il me faille, dans cette introduction, faire le faisceau de ces jugements⁹.

L'équilibre est difficile à trouver entre la «grossièreté» d'une «défiance de principe» à l'égard des écrivains romantiques et la «frivolité» qu'il y aurait à ignorer chez eux les «symptômes» de la «tragédie allemande»¹⁰.

Béguin consacre néanmoins les deux tiers de son avant-propos à une analyse des tendances dominantes du romantisme allemand et à une explication causaliste — qui se voudrait historique — de son «destin»¹¹ au XIX^e et au XX^e siècles. Il ne tente pas de trouver dans le romantisme de nouveaux aspects, qui ne seraient pas sujets à la critique en 1949: il ne relève au contraire que l'envers des qualités romantiques qu'il célébrait dans sa thèse ou dans son article de 1937 — supprimé dans le nouveau recueil — sur «Les romantiques allemands et l'inconscient».

Béguin louait en 1937 l'ambition qui poussait les romantiques allemands à descendre dans les régions inconscientes, aux sources de l'humanité, à la jonction de l'âme et de l'univers. C'est précisément ces tentations irrationnelles qu'il condamne en 1949, au nom de la sagesse, du principe d'ordre et de clarté, de la modestie. Abandonnant le ton de la litote, Béguin dénonce l'irrationalisme romantique à l'aide de métaphores qui font appel aux registres sémantiques des enfers et des démons: «chaos», «descente dans la Nuit», «appel aux inspirations de l'Organique»¹², «voyageurs de l'obscur»¹³, «maléfices»¹⁴, «alliés de Satan», «musiques infernales»¹⁵.

Fortement connotée, l'analyse perd en chemin son but historique et tend à révéler une «destinée»¹⁶ profonde de la nation allemande: ayant voulu posséder le Sacré en l'arrachant «de son lieu d'insertion temporelle»¹⁷, les romantiques allemands ont dédaigné le réel, qui s'est retrouvé aux mains des «êtres sans culture et sans autre désir que de lourde possession des biens terrestres»¹⁸. La description des rapports entre poésie et réalité historique et politique — dont le recueil de 1937 faisait «presque complètement abstraction»¹⁹ — est abordée par le biais d'une définition atemporelle du fonctionnement essentiel et répétitif de la culture allemande.

Oscillant entre l'attitude dénonciatrice et le désir de préserver la poésie de toute compromission avec l'Histoire, Béguin conclut en revenant à sa prudence première:

Tel est le rapport véritable entre le Romantisme et ce que nous venons de vivre. On concèdera que nous sommes très loin du point de vue qui rejeterait sur les Romantiques eux-mêmes la faute de l'Allemagne hitlérienne.²⁰

9. *Ibidem*, p. 13.

10. *Ibidem*, p. 12.

11. *Ibidem*, p. 16.

12. *Ibidem*, p. 14.

13. *Ibidem*, p. 15.

14. *Ibidem*, p. 16.

15. *Ibidem*, p. 17.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, p. 16.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, p. 10.

20. *Ibidem*, p. 17.

Mais cette retenue, aussi bien à l'égard des romantiques que de l'Allemagne, semble due ici à la position de Béguin, éditeur du volume. Le ressentiment très contenu dans l'avant-propos éclate avec une violence inouïe dans un article qui n'est pas le dernier du livre, mais que Béguin désigne comme la « conclusion actuelle de l'ensemble »²¹: « Hic et Nunc » d'Armel Guerne²². Ahurissante conclusion vraiment, qui tente d'isoler tant bien que mal certaines œuvres romantiques — ainsi celle, « francisée »²³, de Novalis — pour mieux dénoncer les crimes de la pensée romantique et de l'Allemagne tout entière, ou plutôt la fatalité criminelle de l'Allemagne, sa folie et son pessimisme essentiels, inscrits au cœur de sa langue et au centre de sa philosophie:

Ce rôle particulier de l'Allemagne en Europe, dévastateur et délétère pour les choses de l'esprit, cette sombre colère immédiatement assassine, et son goût, son besoin monstrueux d'une logique mécanique et peu raisonnable, d'un « système » extérieur et totalement articulé²⁴.

Armel Guerne construit le mythe d'une Allemagne vouée de tout temps aux abîmes et au désespoir: le procédé surtout est odieux, qui consiste à aller chercher l'horreur dans ce que l'Allemagne a de plus propre, de plus intime, de moins séparable de son identité singulière: sa langue.

Béguin accorde encore une place importante à Armel Guerne en publiant sa traduction d'un texte de Novalis: *l'Europe ou la chrétienté*, qui fera l'objet d'un article très acerbe de Béguin lui-même en 1955²⁵. Cette traduction prend la place, dans le recueil de 1949, de la traduction par Béguin du *Lenz* de Büchner!

Il faut que Béguin se trouve en 1949 dans une position difficile et ambiguë à l'égard d'une littérature qui l'enthousiasmait dix ans plus tôt, pour accepter dans son recueil un article aussi sommairement destructeur, alors même qu'il supprime plusieurs articles du cahier de 1937 — notamment ceux de Maurice Denhof, Gaston Derycke et Louis Réau — qui portaient des jugements négatifs sur certains aspects du romantisme. Béguin réduit également la part des philosophes — trois articles au lieu de cinq —, limitant ainsi l'espace accordé au romantisme et à l'idéalisme « dangereux ». La dimension historique et politique disparaît aussi du recueil de 1949: l'important article d'A. Robinet de Clery, « Le mouvement politique en Allemagne à l'époque romantique (1790-1850) », n'est pas repris ni remplacé par une étude équivalente²⁶.

21. *Ibidem*, p. 18.

22. *Ibidem*, pp. 349-366.

23. *Ibidem*, p. 357.

24. *Ibidem*, p. 356.

25. Voir Bernard Böschstein, *Colloque de Cartigny, op. cit.*, p. 92.

26. Les articles supprimés sont les suivants: Maurice Denhof, « Rappports »; Gaston Derycke, « L'expérience romantique »; Louis Réau, « La peinture romantique en Allemagne »; A. Robinet de Clery, « Le mouvement politique en Allemagne à l'époque du romantisme (1790-1850) »; Albert Béguin, « Les romantiques allemands et l'inconscient »; Pierre Abraham, « Cent ans après »; Jean Audard, « La crise de l'idéalisme romantique dans la philosophie de Schopenhauer »; Jules Monnerot, « Marx et le romantisme »; Jean-Paul de Dadelsen, « Frédéric Schlegel »; traduction par Albert Béguin de *Lenz* de Georg Büchner.

Les articles nouveaux sont les suivants: Pierre Moisy, « Paysagistes romantiques allemands: Runge, Friedrich, Carus »; Maurice Beauvils, « La musique romantique allemande »; Friedrich

Si l'on excepte la contribution d'Armel Guerne, le souci premier de Béguin semble avoir été de distinguer pensée et art romantiques, et d'accorder une plus large place à ce dernier: les articles nouveaux ont pour objet la musique et la peinture d'une part, les écrivains d'autre part, abordés par le biais de questions littéraires précises — chez F. von der Leyen, A.-M. Schmidt ou E. Stahl —, ou alors de manière informée et sobre, sans jugements de valeur trop affirmés — chez J.J. Anstett ou R. Valançay. Un texte très polémique et très sévère à l'égard du romantisme allemand conclut la partie « Conclusions et débats », ajoutée par Béguin en 1949: « Romantisme et surréalisme » par Michel Carrouges.

Ce recueil manifeste la position ambiguë de Béguin, dont il ne sortira qu'en quittant délibérément le domaine du romantisme allemand pour s'intéresser aux poètes catholiques français, à Péguy, à Claudel, à Léon Bloy. Béguin ne peut se dégager de l'impasse dans laquelle il se trouve: le cahier de 1949 révèle en effet un désir de critique sérieuse et non partisane mais aussi un ressentiment et un repentir sourds et inavoués qui s'expriment dans l'article d'un autre: Armel Guerne. Béguin s'est converti au catholicisme en 1940 et ne peut dès lors que marquer ses distances face à une littérature qui prétend s'emparer du Sacré. Mais c'est aussi, en 1949, le romantisme allemand qui se trouve dans une impasse pour la critique francophone. Les articles ajoutés dans le recueil dirigé par Béguin ne manifestent aucune volonté de changer radicalement de cap dans l'approche du romantisme allemand, ni même de découvrir des perspectives ou des aspects nouveaux dans l'étude des textes.

Il est clair que ces difficultés tiennent souvent davantage, en France, à l'anti-germanisme dont Armel Guerne a donné toute la mesure, qu'à un refus du romantisme. C'est ce qui apparaît dans un ouvrage publié en 1947, *Les Ecrivains français et le mirage allemand, 1800-1940* par Jean-Marie Carré²⁷, conçu comme un vaste procès de l'aveuglement dans lequel de nombreux écrivains français ont tenu leur pays face aux menaces allemandes.

Il faudra attendre vingt ans en France pour que paraissent des études qui renouvellent fondamentalement l'attitude critique à l'égard du romantisme allemand. On peut parler d'un véritable retournement dans la réception de ce mouvement: les critiques de 1970 ignorent les études de Béguin et s'intéressent précisément à ce qui était objet de haine en 1949:

Aborder le romantisme par ses philosophies, c'est l'aborder du côté de ses marécages.²⁸

von der Leyen, « Le Märchen »; J.J. Anstett, « Friedrich Schlegel »; Albert-Marie Schmidt, « Zacharias Werner et la gnose maçonnique »; Geneviève Bianquis, « Femmes romantiques »; Edmund Stahl, « Kleist et le symbole des rivières »; Robert Valançay, « Christian Dietrich Grabbe »; Armel Guerne, « Hic et Nunc »; Michel Carrouges, « Romantisme allemand et surréalisme »; traduction par Armel Guerne de *l'Europe ou la chrétienté* de Novalis; traduction par Robert Valançay du *Duc Théodore de Gothland*.

27. Paris, Boivin, 1947.

28. Armel Guerne, *Le Romantisme allemand, op. cit.*, p. 355.

Le retournement des années 70

L'ouvrage le plus important de cette nouvelle réception est *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*²⁹ de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Mais le premier texte décisif qui représente cette orientation de la critique est un article de Maurice Blanchot consacré à «L'Athenaeum»³⁰.

L'intérêt de ces nouvelles approches va se concentrer sur les aspects théoriques et philosophiques du romantisme, et donc sur un moment très court, qui se limite le plus souvent aux deux années de la revue *Athenaeum* — 1798 à 1800 — et à ce qu'on a appelé le premier romantisme ou romantisme d'Iéna.

Chez Blanchot apparaît déjà ce qui constitue en quelque sorte le mobile de cette critique: le romantisme allemand figure l'aube de notre modernité. Et quelle est cette modernité si ce n'est celle d'après la guerre, celle qui, refusant de transcender l'œuvre vers un sens ou une réalité qui la dépassent, développe à l'aide des instruments les plus subtils une critique strictement immanente, de plus en plus orientée vers une analyse des discours?

C'est bien ce que Blanchot cherche et trouve dans l'*Athenaeum*, chez Novalis, chez Friedrich Schlegel, chez Schelling:

A moins que, précisément, l'une des tâches du romantisme n'ait été d'introduire un mode tout nouveau d'accomplissement et même une véritable conversion de l'écriture: le pouvoir, pour l'œuvre, d'être et non plus de représenter, d'être tout, mais sans contenus ou avec des contenus presque indifférents et ainsi d'affirmer ensemble l'absolu et le fragmentaire, la totalité, mais dans une forme qui, étant toutes formes, c'est-à-dire à la limite n'étant aucune, ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant.

Si l'on voulait, tentative encore à entreprendre, recevoir, comme à neuf, ces premiers assauts romantiques, peut-être ce qui surprendrait, ce n'est pas la glorification de l'instinct ou l'exaltation du délire, c'est tout au contraire la passion de penser et l'exigence quasi abstraite, posée par la poésie, de se réfléchir et de s'accomplir par sa réflexion.³¹

Il est certain aussi que la critique des années 70 met l'accent sur quelques propositions des romantiques — par exemple celles du *Monologue* de Novalis — qui accréditent sa propre pensée, en particulier ses tendances, marquées par la linguistique, par la psychanalyse et par certains textes critiques de Heidegger, à considérer l'œuvre littéraire comme une entité où la langue parle d'elle-même, sans sujet parlant. Ainsi Blanchot commentant le *Monologue* de Novalis:

parler poétiquement, c'est rendre possible une parole non transitive qui n'a pas pour tâche de dire les choses (de disparaître dans ce qu'elle signifie), mais de (se) dire en (se) laissant dire, sans toutefois faire d'elle-même le nouvel objet de ce langage sans objet.³²

29. Paris, Seuil, «Poétique», 1978.

30. Maurice Blanchot, «L'Athenaeum», chapitre XI, 3^e partie de *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 515-527.

31. *Ibidem*, p. 518.

32. *Ibidem*, p. 524.

Si «la parole est sujet»³³ pour les romantiques, il est impossible néanmoins d'assimiler leurs recherches sur la langue et sur l'œuvre aux propositions modernes — lacaniennes en particulier — pour une subversion et un décentrement du Moi-Sujet.

Il est frappant, ainsi, de remarquer que le romantisme allemand a pu susciter avant la guerre l'engouement de critiques qui y cherchaient les fondements de la connaissance irrationnelle, et qu'il passionne en 1970 une génération hantée par l'intelligence rationnelle, par l'abstraction, par la réflexivité des productions de l'esprit: ce n'est certes pas le même romantisme, mais ce sont souvent les mêmes auteurs — Novalis, F. Schlegel, Hölderlin — qui sont cités, interpellés, pris à partie. Faut-il dénoncer ces réceptions partiales ou louer au contraire la fécondité d'un mouvement littéraire aussi ouvert, aussi inspirateur?

Tzvetan Todorov consacre tout un chapitre de ses *Théories du symbole*³⁴ à la théorie esthétique du premier romantisme. Il insiste sur le refus de l'imitation par les romantiques et sur leur définition de l'œuvre intransitive, auto-suffisante, auto-signifiante dans sa finalité purement interne. Mais son étude est d'abord une analyse et une présentation précises de textes et de concepts qui n'avaient pas été exploités jusque là par la critique française.

C'est aussi ce que se proposent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'Absolu littéraire*: réparer la «méconnaissance du romantisme en France»³⁵ en traduisant et en commentant les textes théoriques. Mais il s'agit aussi de révéler la modernité du romantisme allemand sur les plans de la critique et de la théorie littéraires:

Le romantisme ne nous mène à rien qu'il y ait lieu d'imiter ou dont il y ait à «s'inspirer», et cela parce que — on le verra — il nous «mène» d'abord à nous-mêmes.³⁶

Cette pensée moderne est centrée autour d'une problématique de l'«auto-manifestation»³⁷ de la littérature, où la production — «ça s'engendre»³⁸ — est un pur mouvement qui ne manifeste rien d'autre que sa propre opération. Elle est représentée par ceux qui «nous ont permis de lire les textes du romantisme»³⁹: Blanchot, Heidegger, Derrida.

La réception du romantisme allemand en France dans les années 70 est fortement marquée par une approche théoricienne de la littérature, qui exclut non seulement les aspects irrationnels que révèlent les textes, mais aussi leur imaginaire. Cette exclusion est particulièrement frappante dans le cas de Novalis, dont les déclarations théoriques apparaissent presque toujours sous une forme poétique, que ce soit dans ses fragments ou dans ses romans. L'imaginaire des textes poétiques de Novalis renvoie à la femme, aux diverses figures de la mère, aux sources irrationnelles de l'être; or Lacoue-Labarthe et Nancy ne considèrent que l'aspect rationnel et théo-

33. *Ibidem*.

34. Tzvetan Todorov, «La crise romantique», chapitre 6, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, pp. 179-260.

35. *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 30.

36. *Ibidem*, p. 10.

37. *Ibidem*, p. 421.

38. *Ibidem*, p. 420.

39. *Ibidem*, p. 421.

rique — donc symboliquement paternel — dans les textes romantiques. Aussi présentent-ils la pensée de Novalis sans faire intervenir l'imaginaire et la rhétorique qui la soutiennent — et qui pourraient compromettre la pureté intellectuelle de certaines affirmations.

On ne s'étonnera donc pas que Lacoue-Labarthe et Nancy «réservent» ou mutilent Novalis à plus d'une reprise dans leurs analyses:

L'histoire de la fragmentation est liée, de la manière la plus étroite, à l'itinéraire propre de Friedrich [Schlegel] — ce qui signifie en l'occurrence (et réserve étant faite du destin de Novalis): à l'itinéraire du romantisme lui-même.⁴⁰

Ce n'est donc pas le poète Novalis que nous faisons figurer ici. [...] C'est plutôt celui qui partageait avec Friedrich toute l'équivoque de l'*Idée* 95: l'idée de la bible, «système de livres, livre infini, livre pur et simple», et celui qui oppose, dans un fragment posthume, le «monde *fragmentaire* des livres» au monde de la réalité.⁴¹

Cette limitation extrême de l'œuvre de Novalis tend à sacrifier le poète, comme si les auteurs lui en voulaient d'avoir su produire de la poésie en un moment où l'interrogation sur le lyrisme était si radicale et si neuve qu'elle devait inhiber ou même exclure toute tentative aboutie de création poétique; c'est donc bien la «simple» poésie qui est en cause,

dans quoi par exemple — et d'une certaine manière trop facilement — pouvait s'illustrer quelqu'un comme Novalis, dont la «mystique» ne cache pas toujours très bien, on le sait, la propension à l'épanchement subjectif (ce qui ne manquera pas de lui assurer, jusqu'au surréalisme et au-delà, la réputation mondiale que l'on sait et dont le romantisme a finalement tant souffert).⁴²

Béguin et Roud ne s'intéressent qu'aux poètes du romantisme allemand, révélant ainsi le goût profond de leur époque pour «l'expérience poétique»⁴³. Les critiques de 1970, à l'opposé, sélectionnent dans la production romantique allemande les aspects philosophiques et théoriques qui renvoient à leurs préoccupations propres: l'institution d'une théorie littéraire et la mise en question de la place du sujet dans la connaissance et dans la littérature.

1980: entre critique et idéologie, le romantisme allemand comme prétexte

Y aurait-il une réconciliation possible des deux attitudes, ou au moins une mise en rapport des objets jusqu'ici isolés par la critique francophone: la poésie d'une part, les textes théoriques d'autre part? Il semble que cette tension entre deux pôles commence à se relâcher dans les années 80: on est ainsi surpris de constater que Philippe Lacoue-Labarthe publie en 1983 des

40. *Ibidem*, p. 183.

41. *Ibidem*, pp. 424-425.

42. *Ibidem*, p. 287.

43. Je reprends ici le titre d'un ouvrage de Rolland de Renève, *L'Expérience poétique*, Paris, Gallimard, 1937. Ce livre connut un grand succès en proposant une conception de la poésie qui associait les positions et les définitions des romantiques allemands, de Rimbaud et de Mallarmé, des surréalistes et de certains mystiques.

Hymnes, élégies et autres poèmes de Hölderlin⁴⁴ dans une traduction d'Armel Guerne, suivis de *Parataxe* (1964), traduction d'un texte célèbre d'Adorno qui s'oppose violemment à l'interprétation heideggerienne de la poésie de Hölderlin.

Ce côte-à-côte d'Armel Guerne et d'Adorno a quelque chose de provocant: Lacoue-Labarthe veut marquer une distance à l'égard de la réception trop exclusivement heideggerienne de Hölderlin en France, en proposant une traduction d'un autre âge, qui n'est certes pas présentée comme un modèle. Afin d'ébranler le *mythe* d'un Hölderlin exagérément «romantisé», Lacoue-Labarthe tient à marquer les étapes d'une *histoire* de la traduction — et partant de la critique — du poète en France; aussi donne-t-il six versions françaises de 'Brot und Wein':

Il ne s'agira pas pour le lecteur de se livrer au petit jeu de la «préférence», mais de suivre, sur une quarantaine d'années, le travail que le texte hölderlinien a imposé à la traduction française.⁴⁵

Ce volume hybride a le grand mérite de décloisonner les diverses réceptions du romantisme allemand, d'obliger les critiques à se comparer entre elles afin d'éviter un enfermement qui les condamne à faire des textes le miroir de leurs présupposés.

Mais il reste que le concept d'un romantisme allemand à la française s'est imposé depuis les années 70, renforcé par le crédit d'une pensée critique — Foucault, Derrida, Lacan — dont on veut trouver certains germes dans les textes théoriques des romantiques.

Trop global et totalisant, ce concept ne peut que susciter des réactions ou des oppositions massives où, encore une fois, le romantisme allemand se trouve maltraité. De manière aussi radicale que Lacoue-Labarthe et Nancy tournaient le dos à la critique de Béguin, T. Todorov rejette en 1984 une idéologie «romantique» moderne étroitement liée à la vision du romantisme allemand développée dans les années 70 — et à laquelle il a lui-même souscrit:

Le remplacement de la recherche d'une transcendance par l'affirmation du droit de chaque individu de se juger en fonction de ses propres critères touche aussi bien l'éthique et le politique que l'esthétique: les Temps modernes seront marqués par l'avènement de l'individualisme et du relativisme. Dire que l'œuvre est régie par sa seule cohérence interne, et sans référence à des absolus extérieurs, que ses sens sont infinis et non hiérarchisés, c'est aussi participer de cette idéologie moderne.⁴⁶

La critique de cette idéologie ne passe pas chez Todorov par la dénonciation des travers «romantiques» chez ses contemporains, mais au contraire par un relevé des «éléments de doctrine qui mettent en question l'esthétique et l'idéologie 'romantiques'»⁴⁷.

44. Friedrich Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes* traduits par Armel Guerne, suivi de *Parataxe* par Theodor W. Adorno traduit par Sibylle Müller. Introduction, chronologie, bibliographie et notes par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion GF, 1983.

45. *Ibidem*, p. 186.

46. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, «Poétique», 1984, p. 12.

47. *Ibidem*, p. 14.

Il n'apparaît pas moins qu'une lourde hypothèque pèse dès lors sur ce romantisme allemand coupable de s'être offert comme une origine pour l'idéologie «de l'individualisme et du relativisme»⁴⁸. Mais, quoi qu'en dise Todorov, il n'est pas certain que cette idéologie — qui est d'abord et surtout une critique féconde — ait déjà perdu toute sa validité.

L'enjeu de cette critique semble bien être aujourd'hui la question du sujet: on est, il est vrai, fort loin du romantisme allemand; c'est pourtant en son nom ou à ses dépens que s'instaure le clivage entre une critique du sujet — décentré, fragmenté, insituable — et une pensée du sujet responsable, libre, capable de porter des jugements de vérité.

*

N'a-t-on pas perdu la Suisse romande en chemin, dans ce parcours des réceptions du romantisme allemand? La critique romande ne s'est pas engagée en effet, après 1949, dans le conflit des interprétations du romantisme; même Béguin fut beaucoup moins polémique que certains critiques français ou allemands après la guerre.

Le rôle de la Suisse romande a été plutôt, et ceci depuis les années 20 et 30, de choisir, de traduire et de révéler des textes de poètes allemands: ainsi Roud pour Hölderlin et pour Trakl, Jaccottet pour le volume des *Œuvres* de Hölderlin dans la Pléiade (1967), la *Revue de Belles-Lettres* pour Paul Celan (1972 et 1976). Immédiatement ou quelques années après leur parution, les œuvres allemandes que ces traductions lançaient, souvent pour la première fois dans le champ francophone, ont connu des échos importants, suscitant parfois en France des crises de délire exégétique. La critique romande est demeurée le plus souvent extérieure à ces débats d'idées et de théories. Tout modeste que puisse paraître le rôle qu'a joué la Suisse romande dans la diffusion de grandes œuvres étrangères, il n'en cache pas moins une forte emprise interprétative sur le texte, dont l'exemple des traductions roudiennes va nous donner la mesure.

48. *Ibidem*, p. 12.

PREMIÈRE PARTIE

La traduction et ses enjeux poétiques

CHAPITRE I

Gustave Roud traducteur de Trakl

Qu'est-ce que le mouvement littéraire dans la Suisse romane? Un corps qui cherche une âme.

AMIEL

N'aurait-il pas mieux valu dire: «Une âme qui cherche un corps»?

PAUL SEIPPEL

Laisser tomber le corps, telle est (...) l'énergie essentielle de la traduction. Quand elle réinstitue un corps, elle est poésie.

JACQUES DERRIDA

Qu'est-ce que traduire dans une période de crise et de repliement? Qu'est-ce que traduire en Suisse romande dans les années 30 des textes issus du pays même qui oblige au repliement: l'Allemagne?

Est-ce une audacieuse «épreuve de l'étranger»¹? un offensif affrontement de l'autre? une urgente annexion de l'ennemi? une sommation faite à l'inconnu de se dévoiler sous des aspects familiers? Ou serait-ce, tout au contraire, le désir d'échapper à l'étouffement de sa culture propre en cherchant vers l'étranger issue, secours et renouvellement?

Peut-on concevoir autre attitude que ces deux-là: la première centripète — annexion de l'étranger —, la seconde centrifuge — décentrement de soi? Face à ce choix qui est fait au traducteur, Roud s'est situé dans l'entre-deux, pratiquant l'annexion mais niant l'étrangeté de l'autre, refusant de se décentrer mais voilant toujours le lieu de sa position propre.

Alors qu'en Suisse et en Europe l'Allemagne de plus en plus représente l'idéal dont on s'engoue ou le monstre qui terrifie; alors qu'Edmond Vermeil s'aperçoit des filiations qui révèlent, aux sources de l'idéologie national-socialiste, la pensée romantique et idéaliste allemande², que Denis

1. Je reprends l'expression d'Antoine Berman dans son livre: *L'Epreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, «Les Essais» CCXXVI, 1984.

2. «Le romantisme religieux», *Le Romantisme allemand*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, Marseille, 1937. Je me réfère à la réédition, Marseille, Rivages, 1983, pp. 36-37.

de Rougemont montre la proximité des attitudes romantique et nazie³, qu'Albert Béguin dénonce l'irrationalisme dangereux qui s'empare des masses allemandes⁴, Roud traduit, commente, publie les textes des romantiques allemands, vit avec eux dans un rapport imaginaire symbiotique.

Jamais l'Allemagne romantique n'est pour Roud l'autre, ni non plus la vérité dangereuse et enfouie de l'Allemagne réelle: elle est la proche, la parente, la reconnue, la lumière de soi. Toute la correspondance de Roud et de Béguin, de 1935 à 1951, répète cette reconnaissance, cette rencontre du même, cet enthousiasme de la découverte de soi à travers l'autre.

Il serait aisé et tentant, au vu de cet écart de Roud dans la période, de soumettre ses traductions à une lecture du soupçon: Roud peut se reconnaître dans le romantisme allemand entre 1930 et 1940, c'est donc qu'il néglige l'Histoire ou qu'il craint ses aléas; Roud ignore le danger d'une mystique du peuple et de la terre que peuvent comporter certains textes romantiques, c'est donc qu'il est proche de ces mêmes valeurs, primitives et irrationnelles; Roud ne fait aucune mention des œuvres théoriques des romantiques, c'est donc qu'il veut s'en tenir à un romantisme innocent et sentimental, à une poésie idyllique qui se détourne des conflits humains et sociaux.

Il serait commode aussi de soupçonner la traduction roudienne de n'être qu'un mode de retour à soi, une annexion d'autrui aux fins de se conforter dans sa poétique et ses valeurs propres. Les traités de traduction les plus récents offrent un argument de choix pour accréditer ce raisonnement: Roud pratique assez exactement, on le verra plus tard, ce qu'Antoine Berman dénonce comme une traduction qui, «sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère»⁵.

On pourrait montrer en outre que le choix des romantiques allemands est symptomatique d'une préférence de Roud pour des valeurs qui conviennent au repliement: l'individu, la terre et la nature du pays propre, l'orientation vers une expérience mystique.

Cette interprétation suspicieuse supposerait que les choix d'un traducteur se constituent à partir des contenus des œuvres. Or toute traduction s'élabore à partir de la forme, elle est d'abord une opération intralinguistique, qui inclut nécessairement un travail interprétatif: mais cette lecture de l'original ne peut se faire ailleurs que sur le texte, par écarts, déplacements, déformations. Ce travail sur la forme fonctionne comme une restriction dans le choix des œuvres d'un auteur étranger, restriction d'autant plus décisive chez Roud qu'il ne gardait et ne publiait que les textes qui ne lui résistaient pas et dont la version qu'il parvenait à donner le satisfaisait.

Je propose une lecture analytique des traductions de Roud, en suivant leur histoire, leur réalisation et leur progression propres, pour dégager enfin l'esthétique et la poétique dont elles relèvent. L'inscription historique de ces traductions n'apparaît de manière précise que par cette lecture des formes. Une lecture symptomatique, qui s'arrête aux contenus, ne prend sens qu'au travers de cette analyse: je l'aborderai toujours en second lieu, afin que le

3. Dans son livre *Les Personnes du drame*, Neuchâtel, La Baconnière, 1945 (l'auteur signale que les textes qui composent ce recueil ont tous été écrits avant la guerre). Je me réfère au chapitre consacré au «Romantisme allemand», et particulièrement au paragraphe IV de ce chapitre, intitulé «Répercussions collectives du romantisme anti-personnaliste», pp. 215-219.

4. Dans *Présence*, n° 2, mars 1935: «Hitler ou la fatalité de l'abstrait», repris dans *Faiblesse de l'Allemagne*, Paris, Corti, 1946, pp. 177-182.

5. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 17.

symptôme ou le soupçon, s'ils ne sont pas levés, se changent en faits vérifiables, intégrables à l'entreprise roudienne, et non plus projetés sur elle comme de l'idéologie qu'elle aurait assimilée en l'ignorant.

Mon étude oscillera entre une phénoménologie et une symptomatologie⁶: elle sera conçue comme une confrontation entre deux approches de Roud. L'une pose le poète et le traducteur en conscience lucide qui choisit entre les possibles culturels de son époque, l'autre en conscience trompée, aveuglée par ses conditionnements psychologiques et sociaux, et incapable de les percevoir ou de les avouer.

*

Si la traduction roudienne peut tomber sous le jugement négatif d'un Antoine Berman, c'est que la théorie de la traduction est aujourd'hui fortement marquée par un texte fondateur de Walter Benjamin: «Die Aufgabe des Übersetzters»⁷.

En accord avec la conception de la langue et de la poésie des romantiques allemands, Friedrich Schlegel et Novalis en particulier, Benjamin affirme que l'essentiel d'un poème n'est pas son message, son «Gemeintes» («ce qui est visé»), mais «die Art des Meinens» («le mode de visée»)⁸. L'unité de traduction n'est dès lors plus l'unité de sens, le syntagme ou la phrase, mais le mot et, au-delà, la langue pure, dépassant le communicable et les limites de chaque langue. Toute bonne traduction bouscule les normes linguistiques de sa langue et tente d'intégrer l'étrangeté de l'original et même de la faire sentir.

Cette conception met en évidence la difficulté d'ancrer une théorie de la traduction sur une compréhension de la langue comme système clos de figuration et non comme ensemble de signes assurant l'échange et la communication. En effet si une langue est un système clos qui ne se réfère qu'à lui-même et non pas à des universaux de sens, elle est intraduisible.

Historiquement, l'idée de l'intraduisibilité remonte au romantisme allemand, pour lequel la sonorité, la musicalité, la «couleur» de la langue, essentielles à la poésie, ne peuvent en aucun cas passer d'une langue à l'autre; en outre la fermeture de l'œuvre sur elle-même, son intransitivité — selon Novalis — sont des obstacles évidents à la traduction⁹.

La théorie moderne de la traduction inspirée par Benjamin est fascinée par les tentatives de Hölderlin: en traduisant Sophocle, Hölderlin intègre des éléments de la langue poétique grecque à l'allemand, et opère un enrichissement de sa propre langue par un recours à ses origines étymologiques.

6. La légitimité théorique de cette double approche m'est fournie par les propositions de Paul Ricoeur visant à reconnaître le caractère conciliable et non-exclusif d'une phénoménologie de l'esprit, dont les symboles sont prospectifs, et d'une archéologie de l'inconscient, dont les symboles sont régressifs. Je me réfère à son livre *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1969, et en particulier aux pp. 116-121.

7. Avant-propos à la traduction par Walter Benjamin des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Heidelberg, Weisbach, 1923. Repris dans *Das Problem des Übersetzens*, hg. von H.J. Störig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, S. 156-169.

8. Je cite la traduction de Maurice de Gandillac: «La tâche du traducteur», in Walter Benjamin, *Oeuvres I, Mythe et violence*, essai, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1971, pp. 261-275. Ici p. 271.

9. Je renvoie ici à l'ouvrage d'Antoine Berman, qui évoque les positions respectives du premier et du second romantisme allemand à propos de la traduction, pp. 185-192.

Ainsi, par une littéralité qui est un effort de confrontation de deux langues poussé jusqu'à la limite de l'intelligibilité, la traduction hölderlinienne occupe «la situation privilégiée d'*entre-deux*»¹⁰ où non seulement deux langues mais deux cultures viennent éprouver leurs résistances et leur aptitude au déplacement et à l'accueil. Mais la littéralité n'est pas une méthode, et il n'y a guère aujourd'hui que quelques traducteurs qui tentent cette voie avec bonheur, trouvant des solutions originales, souvent fort éloignées de la rigueur littérale, ainsi André du Bouchet.

La traduction a subi également l'influence de la langue philosophique heideggerienne et des tentatives derridiennes de décentrement du sujet; la prise de conscience post-nietzschéenne de l'empire de la métaphysique sur la grammaire a produit en outre un fort désir de déstructuration de la rationalité de la langue et un refus de la primauté du sujet grammatical et connaissant. Les possibilités qu'offrent en allemand le genre neutre, le pronom «es», les verbes substantivés, ont encouragé les traducteurs français à imiter ces formes et à renoncer à l'élégance de la langue française, à sa syntaxe rationnelle, à la prééminence de l'expression du jugement sur celle du devenir et du concret.

Roud quant à lui a pris connaissance des traductions de Pindare par Hölderlin grâce à une étude de Norbert von Hellingrath¹¹; ce mode de traduire l'a impressionné mais il n'a en aucune manière influencé son propre travail. Si la traduction «moderne» trouve ses origines dans les théories que le romantisme a développées à propos de l'autonomie de l'œuvre poétique, la traduction pratiquée par Roud relève au contraire de postulats classiques.

Ce type de traduction recherche en premier lieu l'équivalence du message, elle tend à effacer toutes les marques stylistiques qui trahiraient des particularités de la langue étrangère, afin que le texte traduit produise le même effet poétique, ait la même évidence qu'un texte original. Il faut noter qu'on ne traduisait guère autrement, en français tout au moins, à l'époque où Roud s'est intéressé aux romantiques allemands.

On ne sait si Roud lisait Vinet, mais on peut constater que les exigences roudiennes de classicisme s'accordent avec un mode de traduction qui est à l'opposé de la littéralité. Or Vinet, dont on sait les plaidoyers pour l'esthétique classique, s'insurge également contre la traduction littérale:

Pour nous en tenir à la traduction, la littéralité, c'est-à-dire le respect de la lettre, a pour base une simple méprise. La *lettre* de l'écrivain original n'a pas nécessairement ou plutôt n'a jamais sa pareille dans la *lettre* dont le traducteur dispose. Sans doute on ne peut qu'admirer, en général, l'étonnante correspondance qui règne entre les langues les plus diverses, quant à la dissection des idées, et même quant aux moyens de les désigner [...]. On n'a peut-être ni assez remarqué, ni assez étudié ce fait: mais on l'a bien reconnu; on se l'est même tacitement exagéré, lorsqu'on a cru pouvoir traduire la *lettre* d'un écrivain quelle que soit l'analogie mutuelle de tous les langages dans leur système de décomposition de la pensée, aucune langue pourtant, superposée à une autre, n'y coïncide parfaitement; les compartiments ne recouvrent pas toujours, d'un idiome à l'autre, exactement la même étendue; tel mot en déborde un autre, tel autre est débordé; et même les faits métaphysiques et moraux n'ont pas toujours en deux langues rencontré des images correspondantes; enfin, dans les langues parentes et voisines, un mot matériellement identique,

10. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 274.

11. Norbert von Hellingrath, «Pindar-Übersetzungen von Hölderlin», in *Hölderlin-Vermächtnis*, München, Bruckmann, 1936, S. 19-94.

prend, d'un côté à l'autre du détroit ou du fleuve, deux valeurs assez différentes pour pouvoir, dans certains cas, influencer fortement sur le sens, et pourtant trop peu différentes pour qu'on ne soit pas induit bien souvent par cette ressemblance décevante à rendre le mot par son pareil. Tous ces faits réclament contre le système de la traduction littérale, et la condamnent d'avance à être de toutes les traductions la plus infidèle.¹²

Il y a bien là entre Roud et Vinet une communauté d'attitude — alors même que ce classicisme est implicite ou inconscient chez l'un, explicite chez l'autre — sur laquelle nous devons nous interroger.

La traduction non littérale s'est toujours accompagnée, comme le souligne Berman, d'aveux d'humilité; Roud, plus que tout autre, se veut «humble médiateur d'œuvres étrangères»¹³; on verra combien souvent, dans ses recueils de traductions, il présente ses versions françaises comme de simples guides vers un auteur étranger. Mais ne faut-il pas se méfier de cette attitude, dès lors que Roud se sent parfois proche de «ses» poètes au point de pouvoir s'identifier à eux?

Il conviendra donc d'analyser non seulement la pratique de la traduction roudienne, mais aussi la position de Roud face au texte étranger, la nature de son désir de traduire.

Pour cette étude, mon choix s'est porté sur les traductions de Trakl, qui sont les plus tardives que Roud ait réalisées, si l'on excepte quelques poèmes isolés d'autres auteurs. Elles sont aussi plus proches d'une esthétique «moderne» de la traduction, dans la mesure où elles sont moins «poétisantes»¹⁴ que les versions françaises de Hölderlin ou de Novalis. Malgré cette qualité de plus grande sobriété, elles sont révélatrices des caractéristiques essentielles de la traduction roudienne.

Trakl n'est pas un romantique allemand et Roud ne s'est pas intéressé à lui par l'intermédiaire de Béguin. Le traducteur s'est senti pourtant dans une grande proximité avec Trakl: le poète autrichien est né seulement dix ans avant lui et son œuvre — comme celle de Roud, mais contrairement à celles des romantiques allemands — est exclusivement poétique. Roud n'a pas rassemblé lui-même ses traductions de Trakl en un recueil, comme il l'avait fait pour Hölderlin, pour Novalis et pour Rilke; mais son approche du poète n'en fut pas moins intense: l'inachèvement de cette entreprise peut être compris comme une ouverture, comme une attraction impossible à enfermer dans un livre, vers une modernité poétique à laquelle Roud a toujours tendu sans en conquérir les moyens formels.

Cette entrée par Trakl dans l'œuvre du traducteur sera le signe de la ténacité inaboutie, infinie, qui caractérise l'activité traductrice de Roud.

Description et analyse

Les choix de Roud dans l'œuvre de Trakl sont liés à l'édition dont il s'est servi. Sa première traduction paraît en revue en 1947 et il abandonne en 1964 son projet de publier ses traductions en recueil. Il ne pouvait donc disposer que de la première édition «complète» des poèmes, *Die Dichtungen*, établie en 1917 par Karl Röck et éditée depuis 1938 à Salzburg, chez l'éditeur Otto

12. Alexandre Vinet, *Etudes sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome 1, *Madame de Staël et Chateaubriand*, Lausanne, Payot, 1911, pp. 491-492.

13. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 16.

14. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 62.

Müller. Roud signale en 1964, dans son article de la *Gazette de Lausanne*¹⁵, la parution de l'édition établie par Kurt Horwitz¹⁶ qui reprend le texte et l'ordre des poèmes de Karl Röck, et celle des poèmes de jeunesse, *Aus goldenem Kelch*¹⁷: il ne traduira aucun poème de ce recueil et semble même l'exclure de son étude de la poésie de Trakl, qu'il limite à «un peu plus de cent poèmes»¹⁸.

Roud a donc lu Trakl dans une édition incomplète qui ne respecte pas l'ordre des poèmes tel que l'auteur lui-même l'avait voulu pour la publication de ses deux recueils, *Gedichte* (1913) et *Sebastian im Traum* (1914). En effet l'édition complète, critique et historique établie par W. Killy et H. Szklenar¹⁹ — dont Roud a pris connaissance sans pourtant travailler avec elle — a révélé l'ordre arbitraire des poèmes dans l'édition Röck, et son organisation trompeuse en une unité composée de trois parties.

Le recueil des *Vingt-quatre poèmes*, établi par Philippe Jaccottet, suit cet ordre, à une exception près: 'Elis' 1 et 2 est placé avant 'A l'enfant Elis', et non après comme dans l'édition Röck.

Le premier choix de Roud, qui limite déjà considérablement le nombre des poèmes à traduire, consiste à écarter tous les poèmes en vers réguliers et rimés — ce qu'ont fait d'ailleurs la plupart des traducteurs²⁰ de Trakl.

Roud semble avoir une prédilection pour les poèmes dont les vers, plutôt longs, tendent vers la prose: c'est le cas de 'Psalm' en particulier. Roud traduit par ailleurs les trois seuls longs poèmes en prose de Trakl. Dans *Gedichte* il choisit aussi les poèmes longs: les cinq poèmes en rythmes libres qu'il n'a pas traduits sont courts. Ayant lui-même abandonné très tôt la forme versifiée, régulière ou libre, pour la prose poétique, on comprend que son intérêt se porte d'abord sur des pièces qui ne l'obligent pas à s'éloigner trop, en traduisant, de sa manière propre. Il traduira plus tard deux pièces aux vers courts qui appartiennent à la dernière production de Trakl: 'Le Cœur' et 'Le Sommeil'.

Pour déterminer la spécificité de la traduction de Trakl par Gustave Roud, je m'arrêterai à 'Psalm', le premier des *Vingt-quatre poèmes* de Trakl.

Ce poème de 1912 représente une étape capitale dans l'évolution poétique de Trakl: c'est le premier poème nettement marqué par des images rimbaldiennes²¹, c'est aussi, dans le recueil des *Dichtungen*²², le premier texte en vers libres longs, proches de la prose.

15. 14-15 novembre 1964.

16. Zürich, Arche Verlag, 1946.

17. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1939.

18. Georg Trakl, *Vingt-quatre poèmes*, préface et traduction de Gustave Roud, frontispice d'Olivier O. Olivier, Paris, La Délirante, 1978, p. 9. (Cité désormais: Trakl, La Délirante.)

19. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969.

20. Marc Petit et Jean-Claude Schneider traduisent l'ensemble des poèmes de Trakl: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.

21. Voir, à propos de l'influence de Rimbaud sur Trakl: Bernhard Böschstein, *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich und Freiburg i.Br., Atlantis Verlag, 1968; en particulier l'article intitulé «Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende», II. «Georg Trakl und Arthur Rimbaud», S. 139-149.

22. Première édition «complète» des poèmes de Trakl, établie par Karl Röck en 1917 et rééditée plusieurs fois chez Otto Müller à Salzburg; Roud s'est servi de l'édition des *Dichtungen* de Kurt Horwitz (Zürich, Arche Verlag, 1946), qui reprend l'ordre des poèmes de l'édition de Karl Röck. Je cite le texte allemand, semblable à celui que Roud traduit, dans l'édition critique la plus récente: *Dichtungen und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969, 2 Bände. (Cité désormais: Trakl, *Dichtungen und Briefe*. Je ne cite que le tome 1.)

La comparaison du texte allemand et de la traduction de Roud (voir pp. 34-35) aura pour but de distinguer qualitativement et quantitativement les types de modifications que Roud apporte à la syntaxe, au lexique, à l'ordre des phrases, enfin au sens d'éléments isolés ou de vers entiers du texte original. Il ne s'agira pas de juger de la qualité de la traduction mais de déceler, au travers de l'analyse détaillée des équivalences, les types de déplacements que Roud opère sur la poésie trakléenne²³. Par la comparaison des versions françaises des *Vingt-quatre poèmes* avec celles d'Eugène Guillevic²⁴, plus récentes et plus littérales, je ferai apparaître certains traits typiques et constants de la traduction de Roud, certaines transformations dues à son interprétation de la poésie trakléenne: la traduction de Guillevic révèle en effet que le passage de l'allemand au français n'exige pas ces adaptations, qu'elles sont donc le fait d'une recherche d'équivalences, et parfois d'une recherche poétique sur le texte français même.

Bien que la poésie de Trakl soit particulièrement pauvre en verbes — en verbes d'action surtout — c'est dans la traduction des formes verbales que les modifications du texte original sont les plus nombreuses et les plus importantes.

Au vers 3, l'expression «soufflée par le vent» traduit une forme verbale active, conjuguée au parfait: le français marque l'achèvement de l'action, l'état qui en résulte, alors que l'allemand souligne le procès qui aboutit à l'extinction de la lumière. La connotation animiste et concrète du verbe souffler et la forme passive produisent une poétisation. L'ordre des mots modifié renforce encore ce caractère: le vers allemand se termine par le verbe et clôt ainsi l'ouverture amorcée par le nom, «Licht», du début du vers. Lumière... éteinte: la négation s'inscrit fortement dans l'ordre du vers, où le dernier terme s'oppose au premier nom.

Le vers initial allemand, fermé sur lui-même, empreint de négation, donne le ton au poème. On trouve dans 'Psalm' la structure anaphorique «Es ist», semblable au «Il y a» du poème de Rimbaud 'Enfance' III. Trakl reprend aussi la conception de ce vers rimbaldien, du type «Il y a une horloge qui ne sonne pas», dont l'unité même souligne le caractère négateur: la propriété essentielle du terme proposé, offert pourrait-on dire par la formule présentative initiale, est démentie. Les vers 4, 5, 16, 17 et 18 fonctionnent de même. Pour éviter peut-être le rappel du poème de Rimbaud, Roud traduit «Es ist» par «C'est» lorsque le nom qui suit est au singulier, par «Il y a» lorsqu'il est au pluriel.

Le dépassement du plan de la constatation brute, la préférence pour les sujets personnels, sont deux traits propres à la stylistique française²⁵: Roud, très souvent, respecte ses exigences.

23. La méthode de critique de la traduction mise à l'épreuve ici est personnelle. Je l'ai établie de manière synthétique après avoir envisagé les traductions de Roud selon les points de vue suivants et dans cet ordre: analyse linguistique et stylistique comparée de l'original et de la traduction, comparaisons stylistiques entre les traductions et les *Écrits* de Roud, analyse des partis pris idéologiques et esthétiques repérables dans les choix stylistiques, étude de l'interprétation des textes originaux à l'œuvre dans les traductions, détermination de l'esthétique roudienne de la traduction à partir de sa situation historique, approche de la position de Roud à l'égard de la langue et de la traduction à l'aide de concepts psychanalytiques. Aucun ouvrage théorique ou critique ne m'a fourni les bases élémentaires précises de ma méthode; je les ai établies à partir d'études diverses qui sont toutes regroupées dans la bibliographie.

24. *Quinze poèmes* de Georg Trakl, Paris, Les Cahiers Obsidiane, 1981.

25. Je me réfère à Alfred Malblanc, *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et étude de traduction*, Paris, Marcel Didier, 1968.

PSALM²⁶

2. Fassung

Karl Kraus zugeeignet

- Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.
 Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verlässt.
 5 Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.
 Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
 Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,
 Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.
 Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
 10 Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,
 Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.
 Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
 Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.
 Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,
 15 Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.
 Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzerreissender Armut!
 Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
 Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.
 An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.
 20 Ein weisser Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.
 Die fremde Schwester erscheint wieder in jemens bösen Träumen.
 Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.
 Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach.
 Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.
 25 Im Dunkel brauner Kastanien verblasst die Gestalt des jungen Novizen.
 Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher.
 Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des
 Himmels.
 Endakkorde eines Quartetts. Die kleine Blinde läuft zitternd durch die Allee,
 Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin, umgeben von Märchen und
 heiligen Legenden.
 30 Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.
 In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.
 Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.
 Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
 Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
 35 Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der
 Kindheit.
 Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei
 Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.
 In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen.
 Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.

26. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 55-56.PSAUME²⁷*Dédié à Karl Kraus*

- C'est une lumière soufflée par le vent.
 C'est une auberge des landes qu'un buveur ivre quitte l'après-midi.
 5 C'est une vigne brûlée et noire avec des creux pleins d'araignées.
 C'est une chambre qu'on a blanchie avec du lait.
 Le fou est mort. C'est une île de la mer du Sud
 Où faire accueil au soleil-dieu. Les tambours battent.
 Les hommes vont mimant des danses guerrières.
 10 Les femmes balancent les hanches parmi les lianes et les fleurs de feu,
 Quand la mer chante. O notre paradis perdu!
 Les nymphes ont quitté les forêts d'or.
 On enterre l'étranger. Alors goutte une pluie de leurs pâles.
 Le fils de Pan paraît sous la figure d'un terrassier
 15 Qui dort son midi sur le bord du brûlant asphalte.
 Il y a des petites filles dans une cour, en robes minables à déchirer le cœur !
 Il y a des chambres pleines de sonates et d'accords.
 Il y a des ombres qui s'étreignent devant un miroir aveugle.
 Des convalescents se chauffent aux fenêtres de l'hôpital.
 20 Un vapeur blanc remonte le canal, tout chargé de pestes sanglantes.
 L'étrange sœur hante à nouveau les mauvais rêves de quelqu'un.
 Elle se repose sous le buisson de coudre, elle y joue avec ses étoiles.
 L'étudiant (peut-être un double) la regarde longuement de la croisée.
 Son frère mort, là, debout derrière lui, ou sur les marches du vieil escalier
 tournant.
 25 Dans l'ombre des châtaigniers bruns blêmit la figure du jeune novice.
 Le jardin gît dans le soir. Au carrefour les chauves-souris tournoient, ailes
 battantes.
 Les enfants du concierge cessent leurs jeux et quêtent l'or du ciel.
 Accords derniers d'un quatuor. La petite aveugle court en tremblant dans l'allée,
 Puis son ombre longe à tâtons les murs froids, entourée de contes et de légendes
 sacrées.
 30 Le soir, il y a un bateau vide qui descend le sombre canal.
 Dans la ténèbre de l'asile croulent des ruines humaines.
 Les orphelines mortes sont couchées contre le mur du jardin.
 Hors des chambres grises s'avancent des Anges aux ailes tachées de boue.
 Des vers gouttent de leurs paupières flétries.
 35 La place devant l'église est sombre et silencieuse comme aux jours de l'enfance.
 Des vies de jadis chaussées d'argent glissent et s'éloignent,
 Et les ombres des damnés descendent vers le soupir des eaux.
 Le magicien blanc joue avec ses serpents dans sa tombe.
 Au-dessus du calvaire, silencieusement, s'ouvrent les yeux d'or de Dieu.

27. Trakl, *La Délirante*, pp. 17-18.

Ainsi au vers 8 il traduit l'infinif «empfangen» par «faire accueil». La substantivation — typique de la langue française qui privilégie le résultat d'une opération, explicable, disponible pour l'entendement, et néglige son déroulement — permet une qualification de l'expression, dans la mesure où le nom a un caractère plus abstrait et général que le verbe, qu'il exprime une idée plutôt qu'un fait. «Recevoir» (traduction de Guillevic) est plus neutre et ponctuel que «faire accueil», qui suggère un acte ouvert, le début d'une action. Cette ouverture à l'imagination confère au vers une valeur positive et poétique.

Un autre verbe au vers 9, «aufführen», est traduit par le verbe aller qualifié par un participe présent: «vont mimant». Si la traduction d'un verbe allemand par une tournure périphrastique française est souvent inévitable, on peut remarquer que Roud se sert de cette nécessité pour augmenter la suggestivité et les résonances d'un terme. Guillevic traduit littéralement par «exécutent». Roud se laisse guider par la stylistique française mais dépasse en quelque sorte les possibilités qu'elle offre de transposer un fait réel en un concept ouvert à l'activité de l'imagination: la nuance exprimée par «mimant» est ajoutée au vers de Trakl. Si on la compare aux connotations apportées par la traduction aux vers 3 et 8, on est frappé par la constance d'une préoccupation de Roud visant à modérer le caractère ponctuel et comme isolé des verbes en leur ajoutant une qualité métaphorique qui allège le fait brut par des relations, des comparaisons, des associations contenues virtuellement dans les mots mêmes: «soufflée», «accueil», «mimant».

Cette sorte d'élargissement, qui est aussi un affaiblissement, de la vision arrêtée du réel chez Trakl, s'allie à une modération du contenu lexical et des résonances phoniques des verbes: «faire accueil» est plus doux que «recevoir», «mimer» qu'«exécuter».

La transformation des verbes prend souvent la forme de la substantivation: le vers 37 en offre un exemple frappant. «Et les ombres des damnés descendent vers le *soupir* des eaux» traduit «Und die Schatten der Verdammten steigen zu den *seufzenden* Wassern nieder»²⁸. Le français s'éloigne ici du réel par l'abstraction et dégage une qualité par une appréciation qui dépasse la constatation perceptive figurée.

Roud traduit souvent l'adjectif allemand par un nom: la qualité n'est plus dès lors un accident, un aspect provisoire de la réalité, mais une valeur abstraite, échappant au devenir. Au vers 36 l'expression «Auf silbernen Sohlen» est substantivée et transposée en une formule plus conventionnellement poétique: «chaussées d'argent».

La préférence pour le sujet personnel influe sur la traduction des verbes chez Roud: au vers 21 il traduit un verbe intransitif, «erscheint», par un verbe transitif, «hante»; le sujet «l'étrange sœur» prend un rôle actif et semble nous faire pénétrer dans les «mauvais rêves de quelqu'un».

Par son régime et par son sens le verbe «hanter» produit un effet d'intériorisation; en allemand au contraire on constate de l'extérieur, on observe un processus; la traduction de Guillevic le montre: «La sœur étrangère apparaît à nouveau dans les mauvais rêves de quelqu'un.»

Au vers 8 l'expression «Les tambours battent» traduit une formule active, mais dont le sujet est «man». L'action en français est personnalisée par l'animation d'un objet («Les tambours»): Trakl préfère un sujet impersonnel.

*

28. Je souligne.

Toutes les modifications du poème original que nous venons de voir relèvent d'un grand respect, chez Roud, des nécessités et des tendances dominantes de la langue française. Cette manière de «franciser» l'original joue un grand rôle dans la perception que nous pouvons avoir de ce poème: à une expression qui dit sobrement la réalité en devenir, Roud préfère un style qui qualifie, qui figure, qui arrête le réel pour mieux le définir. Cette préférence ouvre la représentation aux ressources de l'imagination et à l'intervention libre de la subjectivité.

Ce respect à l'égard des conventions stylistiques nous révèle clairement la position — implicite — de Roud traducteur: la traduction du poème doit se couler dans les normes de la langue et de la poésie françaises, et donc ne rien laisser paraître, par le ton ou l'étrangeté de l'expression, des particularités linguistiques et stylistiques de l'original. Roud recherche pourtant des équivalences, des voies de transfert du sens et des effets de l'allemand au français: l'inversion, la substantivation, etc. Si ces voies sont adéquates pour rendre le sens, elles produisent souvent une déperdition de la densité et de la concision formelles.

D'autres modifications font apparaître plus nettement encore l'interprétation que la traduction donne du texte original. D'une part Roud utilise les exigences de la stylistique en les forçant dans un sens qui lui est personnel: c'est le cas surtout des inversions (v. 19, 24, 36 et 38), qui rétablissent l'ordre le plus naturel de la phrase française — sujet, verbe, complément ou attribut — et confèrent ainsi à la lecture un caractère aisé et souple et aux vers un rythme plus harmonieux et plus détendu que dans l'original. D'autre part, certaines transformations, qui ne répondent à aucun impératif de la langue française, révèlent directement les tendances de la traduction roudienne. Au vers 4 «ein Betrunkener» devient «un buveur ivre»: l'accent que met l'expression allemande sur l'ivresse est en français différé, atténué par le mot «buveur» qui ajoute une qualification nouvelle. Guillevic propose «un homme soûl»: le mot «homme», général et neutre, nous fait passer immédiatement à l'adjectif qui porte le sens.

Roud traduit «mit Löchern» (v.5) par «avec des creux», terme plus modéré, moins inquiétant que «trous» (Guillevic). Un pronom personnel, «sie» (v.6), ne se rapporte pas à des personnes qui auraient été évoquées; il provoque un effet d'illusion, proposant de l'inconnu sous une forme qui fait impression de connu. Non défini, étranger, il soulève même une certaine anxiété. Roud le traduit par «on»: l'impersonnalité retrouve sa forme adéquate, et le sentiment de trouble disparaît.

Au vers 10 Roud préfère également la netteté de l'image, un aspect démonstratif et défini («lianes» et «fleurs» ont un article défini alors qu'il n'y a pas d'article en allemand) au sens poétique de l'expression originale, qui pourrait difficilement faire l'objet d'une représentation concrète. De même au vers 22 où Roud donne à un complément de lieu une forme plus communément réaliste, en traduisant «im Haselgebüsch» par «sous le buisson de coudre». L'impression étrange que le buisson fait intimement partie du repos de la sœur («Ruhend im...») disparaît en français au profit d'un effet tout différent: les termes sont nettement distingués les uns des autres («sous», «y»), la sœur semble consciente d'elle-même, le verbe pronominal à une forme personnelle («se repose») remplace un verbe intransitif au participe présent. On se trouve face à une image réaliste et distincte, où intervient la subjectivité, et empreinte d'une sérénité qui n'évoque en rien l'idée de la mort implicite dans ce repos.

Une autre tendance importante de la traduction roudienne s'exprime par

les choix lexicaux. Les verbes d'abord: «goutte» pour «hebt... an» (v. 13), «hante» pour «erscheint» (v. 21), «gît» pour «ist» (v. 26), «quêtent» pour «suchen» (v. 27), «croulent» pour «verfallen» (v. 31). Si ces verbes français ont une valeur d'image, leurs correspondants allemands expriment une action ou un état précis et concret. Cet aspect figuré surqualifie et poétise le texte allemand: hanter et quêter impliquent une participation spirituelle du sujet à l'action. Goutter, gésir, crouler appartiennent à un registre spécifiquement poétique, où la simple constatation est dépassée — ce que révèlent aussi les choix de Guillevic: commencer, être, décliner.

Roud tend à conférer au poème allemand des accents personnels, intimes, des connotations qui éveillent l'imagination poétique; l'original, tout au contraire, la cantonne dans des impressions dont l'étrangeté restreint la portée subjective et poétique.

Les noms et les adjectifs sont révélateurs de la même tendance: «pestes» pour «Seuchen» (v. 20), «buisson de coudre» pour «Hasegebüsch» (v. 22), «croisée» pour «Fenster» (v. 23), «chaussées d'argent» pour «Auf silbernen Sohlen» (v. 36), «flétris» pour «vergilbten» (v. 34). Roud utilise l'archaïsme à effet poétique («coudre», «croisée») et surtout la transposition figurée: ainsi «chaussées d'argent» évite le mot prosaïque de «semelles» (Guillevic). Ce remplacement de termes propres par des expressions figurées entraîne une déperdition de la force, de la fermeté concise du poème: la traduction rend par des suggestions ce qui, en allemand, est de l'ordre de l'expression.

Résumons en quelques points ces tendances: le traducteur cherche d'abord à adoucir tout ce qui est rupture; le poème français prend par là une allure plus souple, plus harmonieuse, plus lente que le poème allemand. Préférant le nom au verbe, la qualité à l'acte, Roud se situe plus loin que Trakl dans le processus qui va de la perception à l'intellection, de la réalité saisie au jugement. Cette vision implique toujours la présence, plus ou moins explicite, du sujet qui a accompli l'opération du jugement, la qualification: elle est donc plus subjective, plus personnelle qu'une vision qui suit les mouvements du réel.

Une autre tendance s'est révélée, qui paraît aller à l'encontre de la préférence pour les expressions imagées: Roud précise et visualise certaines formulations indéterminées et indéfinies; il atténue tout ce qui apparaît étrange, inquiétant ou de sens obscur. C'est donc le même souci d'éviter les ruptures dans la compréhension ou dans la cohérence des images qui se manifeste ici.

Une dernière constante apparaît essentiellement dans le lexique: la modération, l'atténuation de la brutalité, de la violence de certains termes, et de cette sobriété propre à la poésie de Trakl, qui neutralise tout élan de l'imagination et du sentiment. Roud choisit des équivalents qui traduisent l'idée du terme allemand en augmentant considérablement son extension: connotations, valeur poétique, pouvoir suggestif semblent ouvrir le poème à une sphère imaginaire implicite et atténuer le caractère d'étrange isolement propre au texte original.

L'influence d'une notion essentielle chez Roud est sensible sur la traduction: la continuité, nécessaire aussi bien à la perception qu'à l'expérience et à la création poétiques. Cette recherche du continu oriente sans nul doute sa compréhension de la poésie traklénne dans le sens d'une modération dans l'expression de la rupture et de la fragmentation.

L'emprise de la poétique de Roud sur son travail de traduction nous paraît évidente au terme de cette étude de 'Psaume'. L'étude d'une version

manuscrite de 'En chemin' antérieure à la version proposée dans l'édition de 1978, le confirme: ce texte nous surprend par sa proximité au poème allemand, aux niveaux du lexique et de la syntaxe surtout. On peut donc supposer que Roud élaborait cette première version, où l'expression frappe par sa simplicité, dans l'intention de retravailler son texte directement à partir du français: il ne cherchait donc pas tant à améliorer la traduction proprement dite qu'à créer, selon ses propres exigences de poète, un poème français.

*

L'étude de la traduction sur l'ensemble des *Vingt-quatre poèmes* confirmera d'une part les constantes de la traduction roudienne révélées à l'étude de 'Psalm' et mettra en évidence, d'autre part, certains procédés stylistiques qui relèvent à la fois, chez Roud, de son art de traduire et de sa poétique propre. Ces procédés montrent la conjonction des particularités formelles et de la vision poétique.

L'amplification poétique

Roud rend certaines images, certaines notations traklénnes où s'expriment la violence, l'horreur ou les tendances destructrices par des formules à valeur positive: ainsi dans 'De Profundis' (v. 20) «Starrend von Unrat und Staub der Sterne» devient «Tout pailleté de débris d'astres et de poussière d'étoiles»²⁹: l'idée de crispation immobile, le sens négatif de «Unrat und Staub» se changent dans la traduction en une image qui évoque la lumière fragmentée ou les constellations éclairant le sujet de leur scintillement. Sans doute Roud s'est-il ici laissé gagner par l'atmosphère positive et apaisée de la fin du poème: «Klangen wieder kristallne Engel».

Cette tendance se manifeste aussi dans la première partie de 'Helian': ce poème rassemble plusieurs images d'harmonie — celle du jour, de l'année et de la vie, celle des hommes qui savent participer à la nature: vision sereine de l'homme dans l'univers. Le poème de Roud renforce ce caractère par divers moyens d'amplification poétique. L'allongement d'abord: «Ist es schön» (v. 3) devient «c'est chose belle»³⁰; le vers 8 est doué d'un élan rythmique et de connotations («s'empourpre et brûle», «au creux de»³¹) qui dépassent l'aspect descriptif du vers allemand: «Rötlich glüht der Pflirsch im Laub». On trouve un allongement des prépositions aux vers 3 et 15: «au long de», «au lit de»³²: la locution française *signifie* davantage que la préposition allemande. L'amplification se fait aussi par des transformations lexicales: «erfreut» (v. 22) devient «remplit... de joie», «in sonniger Kammer» (v. 20) «aux chambres pleines de soleil»³³: l'idée de plénitude est ajoutée par Roud. La transformation par l'image équivaut à une connotation positive: «zeigt sich» (v. 14) est traduit par «s'éveille», «die runden Augen» (v. 16) par «nos regards levés», «an den gelben Mauern» (v. 4) par «au long des murailles d'or»³⁴. L'accentuation d'un lien syntaxique

29. Trakl, *La Délirante*, p. 19. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 46.

30. Trakl, *La Délirante*, p. 21. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 69.

31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

amplifie l'élan des vers 5 et 6: «mais sans rompre»³⁵ traduit «doch immer schläft»; les deux parties du vers 5 sont plus fortement reliées et la symétrie rythmique (depuis «mais sans rompre»: 3 4 3 4) assure la continuité, le passage d'un vers à l'autre. Au plan du rythme remarquons aussi les trois alexandrins de la quatrième strophe (v. 14, 16 et 17).

Allongement, ajout de significations, d'images, de liaisons syntaxiques, de symétries rythmiques: la traduction renforce le caractère harmonieux du poème allemand par une sorte d'expansion heureuse qui donne à certains vers un souffle plus ample.

Les procédés d'atténuation

Ce glissement vers une positivité accrue se double, dans la traduction roumaine, d'un affaiblissement de certaines notations curieuses (adjectifs impropres par exemple) ou brutales. Dans 'Föhn' «des steinigen Lebens» (v. 7) est rendu par «de l'âpre vie», «feurigen Engeln» (v. 14) par «Anges étincelants», «Silbern... ein kindlich Gerippe» (v. 15) par «un pâle squelette d'enfant»³⁶. Dans 'Nuit d'hiver' «versteinert» (1.11-12) devient «crispé», «dein metallenes Herz» (1.15) «ton cœur dur»³⁷: contrairement à ce qui se passait dans 'Helian' I, Roud traduit ici par un terme propre ou moins métaphorique ce qui est image en allemand — image souvent non pertinente puisque Trakl utilise de nombreux adjectifs («silbern», «weiss», etc.) comme des motifs dont le sens ne peut être compris de manière réaliste ni en rapport avec le nom dont ils dépendent.

Le traducteur fait souvent glisser le sens de ces adjectifs vers une acception moins étrange: au premier vers de 'Déclin' il traduit «den weissen Weiher» par «l'étang pâle»³⁸; il traduira ailleurs «weiss» par «blanc», selon le contexte. Il adapte ici l'adjectif au mot «étang», alors qu'en allemand le vers est fondé sur la répétition du son [vae].

Dans 'Le Cœur' l'affaiblissement se produit par un passage du propre au figuré: «am kahlen Tor» (v. 7) devient «au seuil morne», «Umgeben von bleichen Monden» (v. 26), «Auréolée de lunes pâles»³⁹. Les prépositions simples sont traduites par des locutions: «au bord de» (v. 2), «au cœur de» (v. 22). L'adoucissement semble correspondre au désir de maintenir un registre lexical «poétique»: «grise nuée», «festin», «frondaison», «farouche», «crouler»⁴⁰.

Roud transforme donc à des fins semblables le propre en figuré et le figuré en propre: il s'agit d'atténuer les images rudes ou étranges, d'adoucir les termes propres trop simples, trop prosaïques peut-être. La traduction se révèle être, ici surtout, une activité d'interprétation: Roud manifeste par ces transformations son souci de comprendre et de rendre le *sens*, selon le contexte, des termes stéréotypés de la poésie traklénne: «Dämmerung», «Untergang», «Verfall», «Verwesung», «Wild», etc. Roud tend à rendre une pertinence contextuelle à ces mots-clé; cette intégration va souvent dans le sens d'un adoucissement, lié au caractère poétique des formulations fran-

35. *Ibidem*.

36. Trakl, La Délirante, p.41, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 121.

37. Trakl, La Délirante, p.42, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 128.

38. Trakl, La Délirante, p.26, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 116.

39. Trakl, La Délirante, p.49, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 154.

40. Trakl, La Délirante, p.49.

çaises: ainsi «en ruine», «perdu» ou «fané» pour «verfallen». Roud préfère au retour incessant des mêmes termes, des mêmes images chez Trakl la diversité, le changement, l'appropriation au contexte. Il y a chez Trakl une sorte de crispation de la représentation, un refus de la référence précise au réel qui sont étrangers à Roud.

Le renforcement des instances subjectives

On l'a vu à plusieurs reprises, la traduction a tendance à «dépasser» l'original: par des substantivations, par des allongements, par des interprétations où une nuance affective ou poétique vient s'ajouter à un état de choses simplement décrit. Ce dépassement révèle une compréhension «secondaire» des événements: Trakl décrit ou qualifie un fait ou un état, Roud l'exprime de manière à ce qu'il puisse être compris, apprécié, jugé. Un exemple ('Helian', v. 23): «Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens» devient «*Quel solennel silence au jardin désolé*»⁴¹: je souligne tous les éléments qui ajoutent au vers original certaines connotations et le transforment en un jugement exclamatif («Quel», absence du verbe d'état). Le même effet se répète dans la traduction aux vers 38, 40 et 81 de 'Helian'.

Les événements, les paysages décrits sont présentés chez Roud comme s'ils étaient accompagnés de l'instance, anonyme, qui les observe et en donne une appréciation. Cette instance est presque toujours absente chez Trakl. On trouve en outre dans la traduction des traits d'une subjectivité inhérente au langage: l'emploi, par exemple, d'un verbe transitif pour un verbe intransitif ou passif; dans 'Déclin' «Une barque d'argent nous berce sous les chênes»⁴² rend «Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernem Kahn» (v. 8). Un sujet, actif bien qu'inanimé, intervient: chez Trakl l'expression est plus impersonnelle, sans agent. Ou encore l'emploi d'un verbe pronominal pour un verbe transitif: «Ihre Bläue spiegelt den Schummer der Liebenden» ('Elis' I, v. 6) devient «Le sommeil des amants se mire en leur azur»⁴³. Le verbe «se mirer» implique une intention de la part du sujet, un désir de se contempler; le verbe allemand «spiegeln» est plus neutre et plus passif.

Trakl refuse de donner à sa poésie un tour personnel; il évite les verbes au régime actif; tous les personnages du drame intime sont désignés par des articles définis — «die Schwester» —, que Roud traduit souvent par des adjectifs possessifs — «ma sœur». D'autre part les articles indéfinis allemands sont souvent traduits par des articles définis.

Plus subjective, plus personnelle, plus définie que la poésie de Trakl, la traduction de Roud révèle une certaine confiance dans le langage, dans son pouvoir d'articuler entre elles la réalité et la subjectivité. Trakl au contraire se défie du langage comme moyen de représentation et de communication: aussi les paysages, les décors, la nature prennent-ils dans ses poèmes un caractère stéréotypé, imaginaire ou irréaliste. Il crée un monde poétique où le sujet personnel ou logique disparaît au profit d'une subjectivité obscure, anonyme, multiple, étrangère à la forme traditionnelle du Je.

41. Trakl, La Délirante, p.22, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 70.

42. Trakl, La Délirante, p.26, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 116.

43. Trakl, La Délirante, p.27, Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 85.

Les effets poétisants

Une tendance essentielle à la traduction roudienne est la substantivation des verbes, des adverbes, des adjectifs et des prépositions, ainsi que la suppression de certains verbes. La traduction de l'allemand en français entraîne obligatoirement une déperdition des verbes au profit des noms. Et il faut noter en outre que la poésie trakléenne est plus nominale que verbale: on y rencontre surtout des verbes d'état, ou des verbes qui décrivent une action isolée, arrêtée en un temps et un espace limités, comme si elle n'avait aucun effet, aucune influence sur la réalité en mouvement. Roud renforce donc cette tendance: dans 'En chemin' les vers 3 et 4 sont constitués de quatre séquences isolées; les trois premières sont nominales, la dernière comporte un verbe: «am Platz zog eine Wache auf»; elle devient en français: «un défilé de gardes sur la place»⁴⁴. Le verbe signifie le procès, l'action qui se passe: il les situe dans le temps; le nom définit et qualifie une scène immobile, hors du temps, montrée dans une sorte de permanence picturale. La traduction «dépassé» l'original par cette substantivation qui, tout en montrant le réel, tend à l'arrêter dans son être. L'expression française est plus abstraite en ce qu'elle abolit le devenir et l'action, elle introduit dans le texte une subjectivité latente, car le nom suppose un jugement, postérieur à la perception, et un observateur conscient et distant qui le prononce.

Dans le même poème, «O wie alt ist unser Geschlecht» est traduit par «O vieillesse infinie de notre race»⁴⁵: l'adjectif devient nom, l'adverbe exclamatif et quantitatif devient adjectif («infinie»), le verbe disparaît. Ce qui est en allemand constatation exclamative d'un fait apparaît comme la nomination d'un état, lui-même qualifié: l'expression française se pare d'une solennité grandiloquente.

La substantivation révèle chez Roud une préférence pour la chose démontrée, nommée et qualifiée, saisie et immobilisée: elle se prête mieux ainsi aux nuances, aux connotations poétiques. «Sous les arbres en haute voûte» pour «Unter hohen Bäumen» ('En chemin', v. 12)⁴⁶, «un jour de novembre au lent déclin»⁴⁷ pour «ein lang vergangener Novembertag» (v. 19), «le sentier saisi d'ombre»⁴⁸ pour «dämmernden Stiege» (v. 20): trois exemples qui montrent que la transformation nominale produit une vision plus statique des choses et surtout qu'elle entraîne une poétisation. Roud rend le dernier vers de 'Transfiguration' par un alexandrin: «Qui tinte avec douceur dans l'or usé des roches»⁴⁹; ce vers compte deux substantivations, il est de ce fait amplifié, poétisé, embelli en quelque sorte par l'expression «l'or usé» (pour «vergilbtem»).

On l'a vu à propos de 'Helian' I, l'amplification est le signe, chez Roud, du bonheur de l'expression poétique, reflet du bonheur des images. La recherche rythmique et la substantivation poétisante vont dans le même sens.

Cette tendance à la poétisation est déterminante pour la compréhension de la conception roudienne de la traduction. Comparons quelques vers de

44. Trakl, La Délirante, p. 30. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 81.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*.

47. Trakl, La Délirante, p. 31. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 81.

48. *Ibidem*.

49. Trakl, La Délirante, p. 40. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 120.

deux versions de 'Helian' I: l'une a paru dans la revue *Pour l'Art*⁵⁰, l'autre est celle des *Vingt-quatre poèmes*. Voici la première: «Il fait bon s'en aller dans le soleil/ En longeant les murs d'or de l'été», et la seconde: «... c'est chose belle/ De s'en aller sous le soleil, au long des murailles d'or de l'été»⁵¹. Le vers 8 dans *Pour l'Art*, «La pêche brûle rouge au creux des feuilles» devient plus tard «La pêche s'empourpre et brûle au creux des feuilles»⁵². On constate que Roud a élaboré une première version relativement fidèle et que, dans la deuxième, il ajoute en quelque sorte des éléments poétiques. Cette pratique suppose une conception de la traduction où reproduction du sens et mise en forme poétique peuvent être séparées.

Les traits distinctifs de cette recherche poétique sont le refus du mot simple: «faire cortège» pour suivre, «au cœur de» pour dans, «à la semblance» pour ressemble, «remplit de joie» pour réjouit. La préférence pour l'expression imagée et éloignée de la réalité prosaïque du monde physique: «lèvres» pour bouche, «regards» pour yeux, «débris» pour ordures. La recherche de l'expression rare, nettement démarquée par rapport au langage commun: «arche d'un sureau» pour buisson de sureau, «chape» pour chemise, «choir» pour tomber, «ramures» pour branches, «désert» pour vide, «hymne» pour chant. Le souci de l'élégance de la langue, lié à une tendance esthétisante: «sans trêve», «Aux clochers saisis d'ombre», «Lèvres closes», «l'embrasement de la piété», «l'ombre peuplée de verdure» — expressions qui traduisent des termes allemands plus concis et plus directement expressifs. Enfin l'antéposition fréquente de l'adjectif: «les mâles fleurs», «la solitaire forêt», «la bavarde source».

Cet enjolivement du texte ne correspond pas à l'effet que produit la poésie trakléenne, d'autant qu'à la «beauté» de la langue poétique se joignent souvent un adoucissement et une positivité accrue des images. La «poésie» dans la traduction roudienne se caractérise par un registre stylistique et lexical qui n'a pas l'âpreté ni la constance stéréotypée de la langue de Trakl, dans laquelle les termes répétés se libèrent de leur sens conventionnel pour acquérir des valeurs tout à fait subjectives dans un système nouveau et typé de sonorités et d'images connotées. Ce système ne se prête pas à un glissement vers l'amplification poétique puisque, témoin d'une représentation qui refuse la fidélité au réel, et lié par là à la poésie inaugurée par Rimbaud, il est étranger à toute la tradition qui associe poésie et «style noble» — tradition dont Roud lui ne semble pas détaché.

Une syntaxe immobilisante: l'encadrement

L'analyse syntaxique révèle deux particularités de la traduction roudienne propres au style même de Roud puisqu'on les retrouve dans ses *Ecrits*.

C'est premièrement une structure syntaxique qui confère à la phrase une assise ferme, une lenteur, une présence sereine et solide à la fois, dues au caractère fermé et encadré de la période. A l'ordre sujet-verbe-complément ou complément-sujet-verbe Roud préfère souvent la disposition sujet-complément-verbe, qui crée une attente, comblée à la fin de la proposition: c'est un procédé de retardement par lequel le verbe (ou quelquefois l'adjectif

50. Lausanne, mars-avril 1949, p. 12.

51. Trakl, La Délirante, p. 21. Je souligne les transformations poétisantes.

52. *Ibidem*. Je souligne.

ou le participe dépendant d'un nom placé en début de phrase) marque moins l'articulation vivante, le mouvement de la phrase que son achèvement — aspect conclusif qui donne à toute forme verbale ou participiale la qualité d'un verbe d'état. Un exemple dans 'En chemin': «Des pommes sur la commode embaument»⁵³ pour «Auf der Kommode duften Äpfel».

Le verbe qu'on rencontre dans toutes les occurrences de cette disposition particulière exprime une qualité, un état, une action ponctuelle, au présent, mais impossible à délimiter dans le temps: une sorte de suspens immobile dans la faiblesse et la douceur. Quelques vers comme exemples: «L'âme anxieuse au cœur du sommeil profondément soupire» ('Föhn', v. 9)⁵⁴, «La lune d'automne à tes lèvres/ Gîte et repose» ('Transfiguration', v. 14-15)⁵⁵ «Le cri de la biche au bord du bois doucement se fige» ('Paysage', v. 6)⁵⁶. Le verbe, en position finale, porte un accent rythmique; il est d'autre part attendu: son importance est renforcée, pourtant il ne commande pas au sens de la phrase. Ainsi dans le dernier exemple «doucement» ne dépend pas de «se fige» comme ce serait le cas si on avait: le cri de la biche... se fige doucement. Dégagé de sa fonction d'organisation et de mise en rapport des syntagmes, et pourtant accentué, le verbe prend une valeur absolue, et non plus relationnelle, dont l'effet rappelle celui du substantif: autonomie et pouvoir d'abstraire le devenir et le mouvement. L'effet de cette disposition syntaxique est analogue à celui des substantivations.

Il est significatif que cet emploi du verbe se rencontre dans les vers qui expriment la douceur, le repos ou une impression fugitive, à la limite de la perception. Il marque comme d'un signe une sphère sensible privilégiée chez Roud: celle de la faiblesse heureuse, fragile et vulnérable, concentrée dans l'instant et pourtant hors du temps.

Ce procédé d'encadrement se retrouve, avec la même fonction, dans la poésie de Roud⁵⁷. Ainsi cette phrase des *Ecrits II*, qui désigne un accord, un accomplissement heureux, une qualité d'être particulière: «Arôme où la sève humaine et celle des plantes mystérieusement se marient»⁵⁸.

Les formes indéfinies de la représentation spatiale

La seconde particularité syntaxique de la traduction roudienne est l'emploi des prépositions et des compléments de lieu. La préposition «à» traduit très fréquemment les prépositions «in», «an», «auf» ainsi que certaines formes du génitif: on en trouve huit exemples sur l'ensemble du poème 'Helian'. De nombreuses prépositions simples allemandes sont en outre rendues par des locutions («au long de», «au cœur de», etc.: sept occurrences dans 'Helian').

«A» est moins lourd que «dans», mais aussi moins précis: «Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern» (v. 82), «Les étapes de la démence

53. Trakl, La Délirante, p. 30. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 81.

54. Trakl, La Délirante, p. 41.

55. Trakl, La Délirante, p. 40.

56. Trakl, La Délirante, p. 32.

57. Voir mon étude «Poétique de Gustave Roud», *Etudes de lettres*, n° 4, octobre-décembre 1979, pp. 104-105.

58. Gustave Roud, *Ecrits I, II, III*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1978. Ici, *Ecrits II*, p. 76. Désormais les références aux *Ecrits* seront abrégées; ex: (II, 76), le chiffre romain indique le tome, le chiffre arabe la page.

aux chambres noires»⁵⁹. Roud préfère cette relation spatiale indéfinie, de contiguïté, de proximité, de rencontre évoquant une vague mais intime appartenance: «au jardin désolé» (v. 23), «aux orbites pourpres» (v. 33), «aux sentiers des rocs» (v. 71)⁶⁰. Roud décrit moins la position précise des choses que leur rencontre dans un espace aux dimensions arrêtées, la manière dont elles se touchent: «La pourpre des fruits brille aux ramures noires» ('Métamorphose du Malin', II, 51-52)⁶¹.

Ce «à» dans la traduction rappelle le «contre» très fréquent dans la poésie de Roud⁶², qui tend à nier la profondeur de l'espace et le relief. Cet effacement des dimensions, des positions spatiales rejoint la tendance à l'immobilisation du devenir temporel.

Les locutions prépositionnelles ont une autre fonction: elles ajoutent à l'expression allemande un sens, une connotation, une nuance. C'est souvent un complément qui visualise, explique ou enrichit la description d'un rapport spatial: «aux failles des murs de pierre»⁶³ pour «durch die Mauer von Stein» ('Métamorphose du Malin', I, 22), «sur le seuil de la porte ouverte»⁶⁴ pour «unter der offenen Tür» ('Helian', v. 83). C'est parfois une connotation affective: «au creux de», «au lit de», ou le très fréquent et très roudien «au cœur de»: «Profond est le sommeil au cœur des poisons obscurs»⁶⁵ pour «Tief ist der Schlummer in dunklen Giften» ('Rêve et Victoire de la ténèbre', I, 94). La localisation des choses chez Roud perd de sa précision pour gagner certaines qualifications qui ne servent pas à la description mais augmentent le pouvoir émotionnel et les résonances poétiques propres à un lieu, par des termes comme «failles», «seuil», «voûte», «flanc», «cœur».

La notion du temps est soumise à une appréhension sensible ou sentimentale qui ignore le devenir. De même la perspective qui oriente la perception de l'espace est moins descriptive et réaliste qu'interprétative et émotionnelle.

Les deux particularités syntaxiques — encadrement de la phrase et poétisation des compléments de lieu — mettent l'accent sur des images privilégiées du traducteur et du poète, qui toutes cernent le lieu du cœur, faible, blessé mais apaisé en un fragile repos.

La poésie de Trakl répond aussi à un système subjectif d'appréhension du temps et de l'espace. Roud opère une sorte de bougé dans ce système et y intègre ses propres valeurs poétiques.

Toute modification du texte trakléen se produit par la médiation du style, par un glissement vers la sphère imaginaire propre au traducteur. Cet imaginaire révélé par la langue même de la traduction se retrouve dans la vision que Roud nous offre du poète allemand: même goût du continu, de l'harmonieux, des évidences accomplies, immobiles.

59. Trakl, La Délirante, p. 25. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 73.

60. Trakl, La Délirante, pp. 22 et 24.

61. Trakl, La Délirante, p. 35.

62. *Etudes de Lettres*, op.cit., p. 99.

63. Trakl, La Délirante, p. 34. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 97.

64. Trakl, La Délirante, p. 25. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 73.

65. Trakl, La Délirante, p. 46. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, S. 150.

Trakl ou la courbe d'un destin

Roud décrit dans la préface aux *Vingt-quatre poèmes* la courbe d'un destin: l'œuvre et la vie de Trakl se répondent, les visions poétiques du poète-voyant anticipent sa propre fin. En parlant de l'œuvre Roud découvre le rapport étroit qu'elle entretient avec la vie: «Sa minceur est donc extrême. Mais à l'aborder, on découvre bientôt son ampleur secrète, sa profonde nécessité et cette rigueur quasi fatale qui la conduit à sa fin. Elle est achevée, et non interrompue. Et même la pourrait-on dire close, car elle se referme sur le lecteur qui l'a pénétrée comme un monde singulier, mais d'une totale évidence. La vie du poète, elle aussi, fut accomplie, et non point brisée par la mort.»⁶⁶

Nécessité, accomplissement, fatalité: Roud semble fasciné par cette œuvre où les mêmes obsessions sans cesse reviennent, fermant le cercle de la nostalgie et de la prophétie: l'enfance rêvée est toujours déjà touchée par la mort, la vie, tout comme l'œuvre, est «non interrompue», «non point brisée»: dans la traduction même on constate une moindre sensibilité aux ruptures et aux dissonances qu'aux moments harmonieux.

Roud consacre plus de la moitié de son aperçu biographique, dans son étude de 1964, aux derniers mois — les plus douloureux — de Trakl. Il insiste sur cette «parole de voyant»: «Es wird grausam sein!»⁶⁷, que le poète prononce avant de partir au front en août 1914. Roud est soucieux avant tout de montrer comment *se réalise* un destin pressenti dès les premiers poèmes.

Si Roud devine, «en contemplant le visage de Trakl», «le mortel écartèlement d'un être aux prises avec ses propres forces ennemies»⁶⁸, il comprend pourtant l'œuvre selon sa nécessité propre, sa direction *unique*: celle qui la mène à sa fin. Il ne relève pas l'alternance et l'ambiguïté des deux pôles majeurs de la poésie trakléenne: fragmentation et mort, transfiguration et expiation. Le premier pôle est pour Roud dominant: le traducteur semble accepter la nécessité fatale de l'œuvre comme ce qui lui confère son achèvement et sa perfection. Le deuxième pôle n'apparaît à Roud que sous la forme d'«instants de rémission épars»⁶⁹ qui révèlent la présence fugitive de la pureté.

Atténuation des ruptures et des notations négatives, insistance sur la nécessité de la mort: y a-t-il là contradiction? Non sans doute, car cette «mort qui semble se nier elle-même»⁷⁰ est pour Roud une sorte de vocation à laquelle le poète répond: «Trakl, lui, est voué à l'obsession de la déchéance et de la mort.»⁷¹

Roud comprend Trakl en termes absolus de vocation et de destin. Cette interprétation anhistorique n'est pas étrangère aux choix linguistiques du traducteur; aussi la proximité d'une vision et d'un style va-t-elle nous permettre d'établir les lignes de force d'une pratique de la traduction qui se révélera indissociable d'un imaginaire de la langue.

66. Trakl, *La Délirante*, p. 9

67. *Ibidem*, p. 12.

68. *Ibidem*, p. 15.

69. *Ibidem*, p. 14.

70. *Ibidem*, p. 14.

71. *Ibidem*, p. 13.

CHAPITRE II

La traduction roudienne: motivations et pratique

La plupart des constantes stylistiques où apparaît une transformation plus ou moins marquée du texte original vont dans le sens de la poétisation au sens roudien: amplification, adoucissement, accroissement des liaisons, de la continuité syntaxique et rythmique, substantivations, renforcement de l'aspect subjectif, immobilisation du temps et aplatissement de l'espace. La poétisation est une manifestation de la «réussite» de l'expression, signe que l'accord s'est établi entre une réalité perçue et la subjectivité qui l'appréhende, preuve aussi qu'il y a conjonction des moyens stylistiques typiques chez Roud et des valeurs thématiques, des images privilégiées de sa poésie.

Cette liberté du traducteur indique une *confiance* dans le langage, dans sa transparence, dans son pouvoir de représentation; elle se manifeste diversement dans la traduction: par le souci de rendre le sens plutôt que l'effet de l'image, du rythme ou du son, par la tendance à adapter les termes à leur contexte plutôt que de traduire rigoureusement le système lexical particulier de Trakl; par la qualité du style enfin: souple, varié, moins porté à rendre le caractère répétitif et autonome de la poésie trakléenne qu'à diversifier l'expression au nom de la fidélité à l'expérience du réel, ou encore de la cohérence logique et esthétique d'un vers ou d'une strophe. Cette confiance dans le langage comme miroir du réel révèle aussi une foi dans la continuité et la cohérence du monde objectif face au sujet qui le perçoit: la réalité extérieure a des lois, une vie et un mystère qui lui sont propres; elle est, en son essence insaisissable, transcendante.

La traduction roudienne semble appartenir à ce qu'Antoine Berman nomme la «traduction ethnocentrique»: «fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler.»¹ Ce type de traduction se caractérise par sa «captation du sens», sa «fidélité au sens», qui est à la fois une «infidélité à la lettre étrangère» et une «fidélité à la lettre propre»².

Mais cette confiance linguistique n'est pas absolue, et la traduction révèle avec une grande acuité l'attitude double de Roud à l'égard du langage. Une ambivalence se manifeste, dans l'activité du traducteur, entre ses déclara-

1. Antoine Berman, «Traduction ethnocentrique et hypertextuelle», *L'Écrit du temps* 7, Paris, Minuit, 1984, p. 114.

2. *Ibidem*, p. 113.

tions d'enthousiasme et ses aveux d'humilité. Une autre ambivalence, entre confiance et méfiance face au langage, apparaît comme une des déterminations essentielles de la traduction roudienne; elle se présente par ailleurs dans les *Écrits* comme l'opposition récurrente de deux systèmes métaphoriques: l'un formé autour de ce que l'on pourrait appeler le «bon» signe — vivant, porté par les choses, indicateur d'une autre réalité —, l'autre formé autour du «mauvais» signe — mort, figé, conventionnel, arbitraire, guetté par le danger de l'auto-référence³.

La confiance de Roud dans le langage, c'est la possibilité même de traduire: si le texte étranger représente une réalité ou une expérience, le texte français pourra également les transcrire, dans son système linguistique propre. Cette confiance se manifeste aussi dans le respect de Roud pour les exigences classiques de la langue, dans son goût de l'amplification et de la diversité de l'expression. Contrairement à Trakl qui se garde de tout ce qui fait «sens commun», de tout ce qui situe la langue comme libre échange de sens, de tout ce qui est immédiatement traduisible en termes de réalité, Roud se sert des ressources du langage poétique avec une confiance et parfois une générosité qui révèlent son absence de réticences face aux formes traditionnelles de l'héritage stylistique et poétique français, face à un lexique poétique héritier du «style noble».

Cette foi et ce ralliement à un héritage linguistique sont le signe de l'appartenance de Roud à une esthétique de la *mimesis* qui établit une convention stylistique jugée capable de produire la transparence au réel, mais qui ne croit celle-ci réalisée que par le respect de la convention classique: «Pour qu'une traduction ne sente pas la traduction, il faut recourir à des procédés littéraires. Une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en 'bon français', c'est-à-dire en français classique.»⁴

Il n'y a guère que Ramuz qui, avant la deuxième guerre, se soit insurgé contre l'emprise, dans la littérature suisse romande, de la langue «classique» — c'est-à-dire apprise en classe, à l'école — et qui ait proposé une langue moins lisse, moins respectueuse des usages littéraires français. Mais la résistance, malgré les protestations ramuziennes, de ce respect du français classique dans la Suisse romande des années 20 et 30 signale une problématique qui a trait à la tension, pensée et vécue par les écrivains, entre leur langue maternelle et leur appartenance nationale. Tension qui est peut-être la cause d'une certaine appréhension, d'une certaine crainte des écrivains romands à faire de leur langue un lieu d'expérimentation, un instrument capable de supporter innovations et agressions⁵.

Ce respect et cette crainte expliquent aussi pourquoi Roud, poète attentif aux transformations et aux possibilités de la poésie moderne, a été intéressé, tenté par la démarche de Rimbaud, de Mallarmé, de Hölderlin ou de Trakl, mais qu'il n'a pas été influencé par eux, qu'il n'a jamais emprunté de voie analogue à la leur.

Il y a des analogies frappantes entre les études critiques que Roud a consacrées à Hölderlin, à Rimbaud, à Novalis ou à Trakl: il semble faire siens des poètes dont le destin l'a fasciné parce qu'il y reconnaissait des moments de

3. L'analyse de ces deux systèmes sera reprise au chapitre I de la 3^e partie.

4. Antoine Berman, *L'Écrit du temps 7*, op. cit., p. 114.

5. Je reviendrai à la problématique de la langue littéraire dans la Suisse romande des années 30 aux chapitres I et II de la 5^e partie.

son expérience propre. Roud — qui semble avoir toujours été tenu en respect par l'autorité classique de sa propre langue — a, dans ses débuts, tenté des approches, des recherches stylistiques ou poétiques analogues à celles de ces poètes, mais ne les a pas poursuivies.

Une parole à trouver

Dans son œuvre, Roud définit la poésie comme une quête de signes:

La poésie (la vraie) m'a toujours paru être [...] une quête de signes menée au cœur d'un monde qui ne demande qu'à répondre, interrogé, il est vrai, selon telle ou telle inflexion de voix. (II,100)

Ces «bons» signes ont une nécessité et une vie que n'ont pas les signes arbitraires et abstraits de l'écriture. Aussi la poésie roudienne tend-elle à une évidence où le signe linguistique soit le moins voyant possible, où l'abstraction et la symbolisation disparaissent derrière la manifestation du concret, de la réalité vivante.

Les deux formes de poésie que Roud privilégie sont le lied⁶ et la poésie des mystiques, qui est une sorte de négation d'elle-même vers un but supérieur, «le plus pur miracle de la poésie, né de sa rencontre, de sa fusion avec l'adoration divine. Rencontre ineffable, source de larmes qu'on puisse verser des plus pures» (I,90).

Cette préférence de Roud pour une poésie proche de sa source première — populaire, parlée, musicale —, et, à l'autre extrême, pour une poésie tendant à la limite de son propre dépassement vers une transcendance, situe un en-deçà et un au-delà du discours poétique: la «vie vraiment vivante» (I,31) et le lieu «où toute parole dans l'ineffable clarté se défait comme une vaine écume» (III,82).

Ces lieux d'où la poésie est absente — il faut entendre ici la poésie mise en forme — représentent paradoxalement les deux valeurs auxquelles le poète tend dans les *Écrits*: d'une part le bonheur du paysan, sa vie acceptée et non réflexive, d'autre part la lumière mystique, l'accès à une plénitude spirituelle qui serait conquise aux confins de la parole et de l'extase, à l'exemple du chant de l'alouette, «cette jubilation ivre, têtue, suspendue du délire à l'extase, toujours plus près de la lumière, toujours plus proche, lumière enfin...» (II,155).

Cette tension de la poésie roudienne s'exerce en deux directions divergentes mais qui, par leur investissement symbolique, apparaissent comme essentiellement convergentes.

La direction primitive

L'attrait du bonheur paysan représente le goût du concret, de la vie enracinée, de la terre familière; poussé à l'extrême, il devient une tentation d'identification, de communion avec la nature. Cet abandon, cette «adhé-

6. Roud avait conçu, puis abandonné, le projet de traduire les lieds de Wilhelm Müller, mis en musique par Schubert. Ses quelques tentatives sont reproduites dans le n° 3 des *Cahiers Gustave Roud, Traductions éparses*, Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne et Carrouge, 1982, pp. 44-47. Trois strophes traduites du *Voyage d'Hiver* de Müller figurent dans le texte 'D'une certaine pureté', *Air de la solitude* (II,210-211), et un passage de la *Belle Meunière* dans 'Lettre', *Air de la solitude* (II,92-93).

rence inouïe» (II, 167) est une expérience de retour à l'indistinction primitive du sujet et du monde. Cet attrait est donc une polarisation vers des valeurs symboliquement maternelles.

Le désir de dire ou de peindre la nature de manière immédiate, mimétique, conduit Roud à se servir d'une langue qui fasse oublier autant que possible sa réalité linguistique: or cette transparence, même illusoire, ne peut être atteinte que par l'usage d'une langue respectueuse des conventions stylistiques et poétiques. Ce respect des formes traditionnelles, ce refus de les bouleverser, la réserve de Roud face aux questions formelles, son goût de la continuité signalent les rapports particuliers qu'il entretient avec sa langue: rapports sans agressivité, sans violence, sans affrontement, rapports de confrontation douce et de respect. En suivant l'interprétation psychanalytique pratiquée par Melanie Klein, on pourrait dire que Roud entretient une «relation d'objet» avec sa langue poétique, où celle-ci figure le bon objet maternel.

Le rapport d'un sujet à la langue et sa compréhension du phénomène linguistique apparaissent comme nécessairement polarisés, orientés vers le père ou vers la mère. Monique Schneider le rappelle:

que la réflexion sur la parole soit à la recherche du cri, du souffle, de la plainte et de l'intonation, ou qu'elle mette l'accent sur la discipline attachée à l'élément formel, elle ne peut s'effectuer sans s'insérer dans la pratique d'un culte, culte maternel ou culte paternel.⁷

La souffrance que provoque l'inévitable distance imposée par le travail formel, le désir d'une langue mimétique révèlent la force chez Roud de ce «culte maternel», duquel participe sa recherche d'un langage poétique.

C'est chez lui le rapport à la langue qui est fortement investi par des représentations symboliquement maternelles; la langue même n'est pas maternelle dans la mesure où elle ne figure pas l'espace enveloppant de la voix de la mère, la «voix-berceuse» ou l'immersion dans «l'eau originnaire»⁸. La langue poétique de Roud appartient plutôt, semble-t-il, à un logos paternel, «structuré selon des lois définies»⁹, étranger à la désarticulation syntaxique qui caractérise la «totalité indivise»¹⁰ du parler maternel.

Il faut comprendre le classicisme de Roud non tant comme le respect d'une tradition paternelle que comme un refus de perturber l'ordre et les formes du français appris — donc symboliquement comme un refus d'affronter le père. Par la maîtrise continue qu'il suppose, ce classicisme de la langue révèle aussi une crainte de s'engloutir dans un langage «naturel», proche de l'oralité, des inflexions émotionnelles, du parler maternel et de ses singularités locales.

La direction mystique

La seconde direction dans laquelle s'exerce la tension de la poésie roudienne indique le lieu de «l'ineffable clarté» (III, 82) où la parole est vaine. L'accomplissement de cette tentation mystique ne se réalise que dans

7. Monique Schneider, *La Parole et l'inceste. De l'enclos linguistique à la liturgie psychanalytique*, Paris, Aubier Montaigne, «La psychanalyse prise au mot», 1980, p. 35.

8. *Ibidem*, p. 62.

9. *Ibidem*, p. 65.

10. *Ibidem*, p. 62.

Requiem, où le poète parvient à dépasser l'insatisfaisante séparation de l'ici et de l'ailleurs. Or ce dépassement, compris comme un progrès de la conscience poétique de Roud, comme la négation de la dichotomie verticale de deux mondes, s'effectue par une relation privilégiée à la mère. La compréhension de la communication possible entre ici et ailleurs est figurée par un accès au «Jardin» (III, 80) qui est un retour à l'enfance bienheureuse et à la présence de la mère. Dans l'image du «Jardin» convergent également le «paradis humain» (I, 238), incarné par le paysan, et la «lumière d'éternité» (III, 78), connue grâce au deuil de la mère et à l'amour qui lui est porté.

Ainsi, le rapport établi entre deux directions de la poésie roudienne — la «vraie vie» et la «lumière» — et deux genres poétiques — le lied et la poésie des mystiques — met en évidence la convergence de l'aspiration à une poésie non-verbale et de la présence de figures et de symboles maternels. Au fondement de la notion de confiance dans le langage se trouve donc un fort investissement de valeurs maternelles, qui signale une relation positive, sans conflit, à la bonne «langue-mère».

*

Mais la relation de Roud à la langue n'est pas épuisée par le recensement de ses aspects positifs. Roud manifeste une grande méfiance à l'égard du langage pur de Mallarmé, de l'«illusoire absolu de la parole» (II, 214) dont le danger consiste à n'avoir de référence qu'à lui-même et à se figer dans l'abstraction du nom arbitraire. Le «mauvais» signe est pour Roud celui de l'écriture; de nombreuses métaphores viennent souligner l'appartenance symbolique du signe écrit à la mort, à la nuit cruelle, à l'hiver, à la solitude. Le travail de l'écriture est fort éloigné, chez Roud, de la contemplation poétique: c'est une activité différée, nocturne, où l'absence du vivant et du concret se dissimule sous une présence factice; l'écriture est, de ce fait, empreinte de culpabilité¹¹.

Il est certain que Roud a été tenté par une écriture audacieuse, par des formes neuves, par une poésie essentiellement préoccupée d'elle-même. Il a été séduit en particulier par une poésie qui viserait moins la communication d'un sens que la «Bildlichkeit», selon l'expression de Benjamin, la figuration non-arbitraire de l'unité du signifié et du signifiant dans l'écriture. Ainsi, Roud intègre dans son recueil *Poèmes de Hölderlin* la reproduction d'une page de manuscrit et commente:

Ici, le début du manuscrit de *Grèce II* — dont la vue nous a toujours fasciné: ce noir fourmillement poétique au feuillet, comme d'une constellation peu à peu redevenue, par excès de richesse, une lente nébuleuse.¹²

11. Cette notion de culpabilité sera reprise, à l'appui de certains passages révélateurs des *Écrits*, lors de l'exposé des rapports thématiques qui lient les traductions et l'œuvre de Roud; voir chapitre I de la 3^e partie.

12. *Poèmes de Hölderlin*, version française de Gustave Roud, Lausanne, Mermod, 1942, p. 204. Notons que le terme de nébuleuse se retrouve dans le titre du chapitre de *L'Ame romantique et le rêve* que Béguin consacre — parmi d'autres — à Hölderlin: «Nébuleuses et comètes». Je reprends l'analyse du terme de constellation appliqué au texte de Hölderlin dans un article paru dans le n° 5 des *Cahiers Gustave Roud*: «Gustave Roud traducteur: écriture et signature du texte étranger», Lausanne et Carrouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1987, pp. 43-54.

Par sa conception de l'«identité poétique» (I,126), Roud semble aussi se rapprocher d'une poésie sans référence constante au réel, qui exclut la considération de la «fin» (I,153) des choses, de leur utilité. Il envisage des «choses sans nom» (I,153) qui soient les «matériaux d'une autre demeure» (I,152) mais qui aussi ne puissent risquer leur liberté que dans la poésie, dans le jeu des mots. Cette tentation qui poursuit le poète de jouer de la toute-puissance de son imagination verbale ne trouve pourtant aucune issue; elle est aussitôt dénoncée comme mensonge, comme invention «sans vertu» (I,145).

Roud peut être fasciné par le langage pur lorsque d'autres poètes lui en suggèrent les possibilités et l'ouverture; quand il s'agit de sa propre création, il s'arrête et s'interdit toute expérimentation continue dans ce domaine.

Roud n'a jamais suivi les exemples de Rimbaud ou de Hölderlin; il s'est même éloigné de l'un de ses premiers grands modèles: Mallarmé. Cette voie-là représentait pour lui le danger du «mauvais» signe, l'écriture comme jeu, le lieu même de l'abstraction. On verra plus loin que Roud participait au refus puissant que prononçaient dans les années 30 de nombreux écrivains et critiques romands contre l'abstraction, combattue comme le démon de toute pensée. L'abstrait, c'est aussi la loi non-naturelle, le pouvoir du nom, l'ordre fondé sur des conventions: c'est la domination de l'esprit, le pouvoir du père.

Comme pratique de formes et comme médiation, l'écriture ne peut échapper aux lois de l'abstraction, à cet ordre symbolique auquel l'homme n'accède, selon Freud, qu'après avoir surmonté ses craintes de castration en s'identifiant au père, en intégrant l'autorité paternelle dans le surmoi. Les réticences de Roud à l'égard du travail des formes, ses refus d'en parler peuvent être lus comme une fondamentale difficulté à affronter l'autorité et les pouvoirs du père. La figure du père est par ailleurs absente des *Ecrits* aussi bien que du *Journal* de Roud. Mais ce silence à l'égard du père trouve son prix douloureux dans une forte culpabilité liée à l'acte d'écrire. Cette culpabilité apparaît dans la première œuvre, *Adieu*, et elle est aussi un fait de la vie de l'écrivain: l'écriture, la poésie sont des choix qui arrachent Roud au travail du jour, aux activités lucratives. En choisissant la poésie, Roud se prive de toute source de revenu sûre et continue et se met dès lors à la charge de son père, tel «un vrai parasite»¹³.

Aussi bien à l'égard de ses amis paysans que de son père, Roud se trouve, en écrivant, dans une position culpabilisante et ne tente pas de la dépasser en affirmant orgueilleusement sa condition de poète. Aussi l'écriture, le travail même de la forme resteront-ils toujours chez Roud l'activité tue, empreinte de la malédiction que prononcent contre elle les conditions mêmes de sa production: solitude, éloignement des choses et de la vie, usage de signes abstraits, conflit évité avec le père.

En 1916 déjà, Roud décrit son impossibilité de choisir avec bonne conscience une vie consacrée à la poésie:

La moitié de ma famille: intellectuels, pasteurs, pasteurs à l'infini. L'autre moitié: paysans de toute éternité. De là le divorce. Un goût pour l'étude, certain, et de l'autre côté, d'autant plus violent pour s'être fait jour plus tard, un désir effréné de force physique, un amour puissant de ces champs de grasse

13. Cité par Philippe Jaccottet dans *Gustave Roud*, Fribourg, Editions universitaires, 1982, p. 19.

terre, de cette vallée de moissons et d'herbe épaisse. Maintenant peut-être comprendras-tu mon attitude: chacun de ces deux aspects de ma vie nuit à l'autre, et comme ils sont absolument contraires, je ne puis voir partout que des différences. [...] Ah la furieuse envie soudain de n'être qu'un de ceux-là qui travaillent tout simplement, qui vivent, — et se dire, quand passe ce cavalier qui se retourne en souriant violemment à quelqu'un qu'on ne voit pas — voilà l'image d'une vie qui aurait pu être la mienne, et je ne suis que cette grande silhouette maladroite dont on rit.¹⁴

Roud savait qu'il ne pouvait éviter de se confronter à la langue des signes; il s'est toujours abstenu d'en parler, mais la tentation — évidente par les exemples de Mallarmé et de Rimbaud — de pousser plus loin le travail poétique de la forme ne l'a sans doute jamais quitté.

L'invention d'une langue poétique

La traduction a permis la réalisation détournée de ce désir d'une langue soumise à des ambitions novatrices. L'examen de certains poèmes en vers de Roud nous incite à ne pas sous-estimer ces ambitions, telles qu'elles animaient le jeune poète entre 1914 et 1922 environ. Quelques-uns des textes réunis dans *Les Poèmes en vers et en versets* témoignent d'un ferme travail sur la langue, d'une intention de renouveler le vers — libre en particulier — par une recherche d'effets syntaxiques et rythmiques, par une attention soutenue à l'espace de la page, à la disposition typographique, aux possibilités de remplacer la ponctuation par des blancs ou en isolant certains syntagmes. Les influences que subit Roud à cette époque — Claudel, puis Mallarmé, P.-L. Matthey — n'enlèvent rien à l'originalité de ces tentatives.

Les trois poèmes que Roud publie à l'âge de 18 ans dans les *Cahiers Vaudois*, en 1915, sont un premier essai de vers libres, souvent très longs, qui annoncent l'ampleur de la prose roudienne: à côté d'alexandrins réguliers, le poète forge des vers de plus de vingt syllabes, où la fréquence des syntagmes coordonnés, la longueur des périodes, le goût des phrases exclamatives et des anaphores ajoutent au ton pathétique un élan et une insistance, une continuité et une souplesse qui sont dans l'ordre du texte ce que Roud décrit comme les «vagues rythmées et pareilles»¹⁵ de ses paysages favoris.

Quelques années plus tard, Roud publie dans la *Revue romande* 'Image sans emploi' et 'Fragment'¹⁶, où les effets rythmiques s'accompagnent d'un travail sur l'aspect visuel du poème — absence de ponctuation, blancs à l'intérieur des vers, disposition très concertée des vers et des strophes.

Dans un autre registre encore, 'Annonce d'un adieu' (1922) — poème en quatrains réguliers qui précédait *Adieu* dans les deux premières éditions (1927 et 1944) — témoigne d'une recherche métaphorique et phonétique très

14. Ce passage est tiré d'une lettre de Roud à son ami peintre Steven-Paul Robert, datée de mars 1916, in Gustave Roud, Steven-Paul Robert, *Lettres de jeunesse, 1915-1922, Cahiers Gustave Roud*, n° 2, Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne et Carrouge, 1981, pp. 12-13.

15. Gustave Roud, *Poèmes, Cahiers Vaudois* (5^e cahier de la 2^e série), 1915. Repris dans *Les Poèmes en vers et en versets, Cahiers Gustave Roud*, n° 1, Lausanne et Carrouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1980, p. 44.

16. *Revue romande*, 15 octobre 1919 et 10 décembre 1920. Repris dans *Les Poèmes en vers et versets, op. cit.*, pp. 53-56.

poussée; dans un élan d'une grande violence, le poète quitte l'auberge où il risque de s'enliser pour recevoir l'accueil de la nuit et tenter de consumer dans l'oubli le corps du «frère» aimé qui le hante, en retrouvant la liberté de sa voix, de ses «mots perfides»¹⁷. L'influence de Mallarmé est sensible dans ce texte difficile et vigoureux: un tel pouvoir accordé à la parole poétique — capable de «rompre ma lèvre aride»¹⁸, de capturer les moyens d'une libération — ne se retrouvera plus dans l'œuvre roudienne.

Roud abandonnera ce poème dans les *Écrits* de 1950: ce rejet, au moment où Roud a quitté depuis longtemps la forme versifiée, signifie le refus de l'esthétique mallarméenne, la méfiance à l'égard d'une parole poétique toute-puissante et, en conséquence, à l'égard de toute expérimentation textuelle.

Depuis 1930, la traduction a pu sans doute relayer les ambitions novatrices de Roud, vite délaissées au profit de la prose poétique qui donne à l'œuvre son identité; déplaçant son attention de sa langue propre à la langue de l'autre, le poète a tenté, au lieu de l'invention pure, l'équivalence textuelle, fondée pour le traducteur sur une intimité vécue avec le poète étranger.

Un affrontement problématique à la langue

Je formerai l'hypothèse que la traduction a été pour Roud l'occasion d'un détour, d'une médiation entre son désir d'affronter, d'agresser ou d'exploiter le langage «paternel» — celui des signes, de l'abstraction, de l'écrit, opposé à la parole «maternelle», à la voix immédiate des êtres et de la nature — et son impossibilité de le faire, de peur de porter atteinte à la langue classique et maîtrisée qu'il avait adoptée dès ses premières proses.

La traduction étant, plus que toute œuvre originale encore, un travail sur l'écrit, une forme d'intertextualité, elle a pu constituer pour Roud une mise à l'épreuve de sa tentation et de son désir, refoulés par la culpabilité, de se confronter à la langue dans ses possibilités les plus larges et les plus libres.

Mais la traduction n'est-elle pas une activité plus culpabilisante encore? Certainement si l'on pose que la vérité et la valeur de la poésie résident dans son intraduisibilité, que donc la traduction ne produira jamais qu'un «message brouillé», qu'elle est enfin «une activité humaine» considérée à la fois comme indispensable et «fautive»¹⁹. Et Berman ajoute: «Le rapport à la sexualité et à l'argent saute aux yeux.»²⁰

Il semble pourtant que chez Roud la traduction ait été moins culpabilisante que l'écriture, parce qu'elle permettait d'éviter un rapport direct à la langue propre, cet «être intouchable et supérieur»²¹. La traduction a offert à Roud la triangulation nécessaire à son désir de «toucher» la langue: le texte étranger a pu fonctionner, selon le modèle proposé par René Girard²², comme le médiateur qui transfigurait l'objet premier du désir — la langue propre — par la confrontation avec la langue étrangère et autorisait un rapport plus dynamique, moins craintif avec cet objet.

17. 'Annonce d'un adieu', repris dans *Les Poèmes en vers et en versets*, op. cit., p. 60.

18. *Ibidem*.

19. Antoine Berman, *L'Écrit du temps 7*, op. cit., p. 123.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*, p. 114.

22. In *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Cette interprétation peut être appuyée par la considération des choix de Roud, qui se sont portés d'abord et essentiellement sur les premiers romantiques allemands et sur Hölderlin. Parmi les poètes que Roud a traduits, Hölderlin est sans doute celui dont les audaces poétiques sont les plus remarquables. Il est aussi, par là-même et par l'ambition de ses vues sur le contact des civilisations, extrêmement éloigné de Roud, dont les préoccupations poétiques sont beaucoup plus modestes, restreintes aux relations de l'individu à ses lieux familiers, à ses proches, à ses morts. C'est pourtant dans la traduction de Hölderlin que Roud a fourni son plus grand effort, qu'il s'est confronté aux textes les plus ardu: la difficulté, la différence les plus grandes semblent avoir provoqué chez Roud la plus grande stimulation, le plus grand enthousiasme. En reprenant le modèle de Girard on pourrait dire que Roud a privilégié le médiateur qui se trouvait à la plus grande distance de lui: cette médiation externe, excluant toute rivalité et toute haine, assurait au traducteur un large détour loin de la sphère intime et intimidante de sa langue propre.

Ainsi, c'est grâce à un détour par l'autre — ici le poète le plus étranger — que la médiation du rapport à la langue non-familière et non-classique se révèle la plus efficace. Ce passage par autrui, ce déplacement du rapport conflictuel au père — mais refusé comme tel — permet un retour à soi qui est à la fois une reconnaissance de l'autre. Le sentiment de parenté va même jusqu'à prendre le sens d'une identification; mais n'y a-t-il pas là, dans une certaine mesure, une négation de l'altérité du poète, une annexion abusive — mais combien réconfortante — de sa différence?

Aussi faut-il sans doute se méfier des affirmations répétées de Roud, des déclarations insistantes de Béguin quant à la parenté du poète vaudois avec les romantiques allemands. Si Roud avait recherché exclusivement des parents, des poètes qui eussent confirmé ses propres certitudes, il aurait dû préférer les auteurs du second romantisme, dont les œuvres défendaient mieux que celles de Hölderlin ou de Novalis les valeurs «maternelles» de la terre, de la nature, de la vie simple, et les relations immédiates et primitives à toutes les formes de l'esprit et du vivant. Roud a bien été tenté par certains de ces poètes — Brentano, Eichendorff —, par les lieds de Wilhelm Müller; mais aucune de ces tentations n'a été suivie, conduite à une réalisation importante.

Les seules entreprises de traduction que Roud ait achevées ont pour objet trois poètes qui tous se préoccupèrent des pouvoirs propres de la poésie et de son autonomie relative: Hölderlin dans ses *Hymnes*, par sa volonté d'enrichir la langue et la métrique allemandes par des apports du grec; Novalis dans ses œuvres théoriques — en particulier le *Monologue* — et dans les *Disciples à Saïs*²³; Rilke dans les *Lettres à un jeune poète*²⁴. La poésie de Trakl, à laquelle Roud s'est consacré plus assidûment qu'à celle des seconds romantiques, est fondée également sur une esthétique «moderne» où les valeurs phoniques et subjectives de la langue sont exploitées hors de la considération du sens. Ces poètes prirent tous la langue comme l'objet privilégié de leur travail poétique.

23. Novalis, *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Journal*, traduction Gustave Roud, Lausanne, Mermod, «Le Bouquet», 1948, pp. 31-33.

24. *Lettres à un jeune poète*, précédées d'*Orphée* et suivies de deux essais sur la poésie. Nouvelle version française de Gustave Roud, Lausanne, Mermod, «Le Bouquet», 1945, *passim*, et plus particulièrement, *Sur le jeune poète*, pp. 131-133.

Le romantisme — allemand en particulier — a fait par ailleurs des découvertes linguistiques qui ont révolutionné la conception des langues «naturelles», montrant combien le travail syntaxique et l'abstraction étaient au principe de toutes les langues, même des plus primitives²⁵. Ces découvertes ont pu contribuer à libérer les poètes romantiques du mythe «mimologique», et favoriser — comme l'ont montré Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy — leur ambition d'ériger une littérature «absolue» sur une langue dont on apprenait à considérer l'autonomie. Ce romantisme-là, fondé sur des recherches scientifiques, s'inscrit dans un projet dont l'esprit est «paternel»: la prise de conscience de l'abstraction du langage, de son existence comme système, est éminemment liée à l'image du père, qui oblige à dépasser la conception d'un langage maternel, naturel, oral, marqué encore par les affects du rapport au monde enfantin, de type animiste.

Roud n'avait pas conscience de cette communauté de ses auteurs dans la recherche d'une poésie ambitieuse et jalouse de son autonomie, de ses pouvoirs propres. Il a su trouver chez chacun d'eux des thèmes, des valeurs, un destin poétique dont il se sentait immédiatement proche ou solidaire. Mais son abandon des textes «romantiques» — au sens de Béguin: c'est-à-dire par leurs thèmes — et sa persévérance à mener à chef la traduction d'auteurs «romantiques» — au sens de Todorov²⁶: c'est-à-dire par leur poétique — me semble être le signe d'une attirance secrète pour des poètes qui préfèrent la forme aux valeurs, la conscience poétique aux profondeurs inconscientes, la liberté du texte aux contraintes de la vérité. Les choix de Roud prouvent en effet qu'il a souvent privilégié les textes les plus étrangers à sa propre poétique. On constate de même que Roud n'a pas traduit, par exemple, les *Odes* de Hölderlin, qui sont moins ardues et d'une prosodie beaucoup moins discontinue que les *Hymnes*. Il n'a pas traduit non plus certaines *Élégies* dont on peut supposer que les thèmes — la promenade, l'ouverture qu'offre la nature du pays natal, les invitations faites au marcheur par les arbres ou par un chant d'oiseau — lui étaient proches et familiers: 'Stutgard', 'Heimkunft', 'Der Gang aufs Land'.

Tendue par une médiation externe, l'attirance de Roud vers une poétique étrangère à ses propres possibilités resta inexploitée. Son refus de tout dogme, de toute position idéologique affirmée, sa négation de toute finalité dans la vision poétique indiquent bien un intérêt, une compréhension pour l'«absolu de la parole» (II,214). Pourtant, si la traduction a pu être pour Roud le lieu où s'exprima son désir inconscient d'exercer dans le cadre d'une poésie à tendance autotélique sa force et son originalité créatrices, il faut admettre que ces tentatives restèrent très prudentes et que le traducteur ne parvint que rarement à se libérer des résistances de sa langue classique.

L'hypothèse que j'ai proposée quant à la place des traductions dans l'ensemble du travail poétique de Roud vise à relativiser l'interprétation qui se présente d'emblée, tout au moins sous forme de lecture du soupçon, lorsqu'on considère cette présence du romantisme allemand dans la Suisse romande des années 30: le rattachement de ces textes à l'idéologie du repli.

Roud n'a pas tenté d'expliquer, dans ses commentaires, les raisons de ses choix, la force de son attrait pour des poèmes inachevés, soumis à la fragmentation ou à la rupture. Aussi les recueils de traductions de Roud laissent-

25. Voir Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1976; en particulier le chapitre intitulé «Flexion interne», pp. 227-240.

26. Voir les «Explications liminaires» de son livre *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, «Poétique», pp. 7-15.

ils prédominer les traits et les valeurs d'un romantisme que Béguin avait déjà défini dans sa thèse selon une orientation primordiale vers l'irrationalité de la création poétique, la découverte des forces inconscientes, l'intérêt pour des formes de connaissance primitives, pour l'unité de la Nature et la spiritualité cosmique.

Contrairement à Béguin, Roud n'a pas cherché à démontrer la proximité thématique des romantiques allemands et des poètes français modernes — les surréalistes en particulier. Mais il n'a pas révélé non plus l'autre «modernité» des romantiques allemands, bien qu'il l'ait pressentie: l'orientation de la littérature vers ses fins propres, l'exploitation maximale du langage dans ses prétentions à l'absolu.

L'influence de Béguin, la certitude de Roud — renforcée parfois jusqu'à l'excès par l'auteur de *L'Âme romantique et le rêve* — d'être le parent proche des romantiques allemands, son désir inconscient de traduire pour se confronter à l'écriture poétique la plus étrangère à ses propres possibilités, son incapacité à dépasser les exigences de la stylistique française — ces diverses conditions et déterminations situent la traduction de Roud dans les limites que lui assigne la *double résistance* de son classicisme.

Par le choix des poètes, par l'abandon des textes les plus typiques d'un romantisme de l'intériorité, sentimental ou idyllique, par la maîtrise et la clarté constantes de sa langue, Roud d'une part se tient à distance de l'irrationalisme, de l'apologie des valeurs maternelles, primitives ou nationales, de l'inconscient et du rêve, de la tentation enfin d'un langage «populaire» ou proche de l'oral.

Mais d'autre part, par le fait même de ce classicisme, par sa crainte des transformations, du flottement ou du désordre des formes du discours, Roud ne laisse deviner qu'exceptionnellement dans ses traductions les tentatives «modernes» des romantiques.

La réception roudienne du romantisme allemand est déterminée par l'extrême résistance de la langue du traducteur. Si cette résistance indique les limites de l'entreprise de Roud, elle manifeste aussi sa force par son pouvoir d'élever des garde-fous contre le double danger qu'on a pu déceler, deviner ou exagérer dans le romantisme allemand: d'une part l'irrationalisme et l'exaltation du nationalisme, d'autre part l'élaboration d'un système de la littérature où l'auto-référence peut conduire à l'arbitraire total et à la perte de la forme.

Cette résistance de la langue est le trait le plus caractéristique de l'appartenance des traductions roudiennes à certaines problématiques propres à la Suisse romande des années 30. L'analyse des traductions de Roud par recueil, puis de leurs rapports stylistiques et thématiques avec ses *Écrits*, nous indiquera une voie qui tiennent compte de l'ambiguïté de la question de l'écriture chez les écrivains et les critiques romands de cette époque: entre un classicisme revendiqué et un romantisme honni, entre des valeurs romantiques implicitement ou explicitement défendues et des formes classiques inhibitrices.

DEUXIÈME PARTIE

**Gustave Roud traducteur:
le choix d'un romantisme**

CHAPITRE I

Le recueil Hölderlin, 1942

La période au cours de laquelle Gustave Roud s'intéresse à Hölderlin semble, à première vue, très longue: en 1930 paraissent dans la revue lausannoise *Aujourd'hui* les premiers poèmes traduits, trente-sept ans plus tard Philippe Jaccottet publie les *Œuvres* de Hölderlin dans la Bibliothèque de la Pléiade, avec quelques traductions nouvelles de Roud. En 1965, alors qu'il reprend ses traductions en vue de l'édition préparée par Jaccottet, Roud ne parvient pas à «retrouver le 'ton' d'autrefois. Toutes mes corrections détonnent et Philippe les a simplement (et lucidement) éliminées, presque totalement.»¹

En 1959 Roud vit «Avec la compagnie de Cézanne, des Egyptiens, de Montale, des fleurs et de quelques musiques»². Et en 1949 déjà il ne cite plus Hölderlin parmi «les poètes qui me hantent»³, qui sont alors Trakl, Heym, Gongora, Montale. Il semble pourtant que Roud sous-estime son travail en vue de l'édition de la Pléiade: il traduit en effet quatre nouveaux poèmes — une *Ode*: 'Rousseau', et trois *Hymnes*: 'La Migration', 'Germanie', 'Les Titans' —, et apporte de nombreuses corrections à ses versions de 1942. Mais ces corrections tendent à améliorer le style du poème français et non la traduction proprement dite; plusieurs d'entre elles, en outre, sont dues au changement de l'édition allemande: l'édition Beissner, choisie par Jaccottet, propose un établissement du texte qui n'est pas toujours le même que celui des éditions Hellingrath et Böhm utilisées par Roud vingt-cinq ans plus tôt.

On peut donc limiter la période holderlinienne de Roud à une douzaine d'années: des premières traductions en 1930 à la publication chez l'éditeur Mermod des *Poèmes de Hölderlin* en 1942.

L'intérêt de Roud pour Novalis date également des années 1930 à 1948. Si l'on a pu dire que la poésie de Roud montrait une parenté sensible avec certaines tendances du romantisme allemand, il faut pourtant limiter la période — 1930 à 1950 au plus tard — au cours de laquelle il s'attache de manière suivie aux romantiques (Novalis, Brentano, Achim von Arnim, Wilhelm Müller) et à certains textes de Rilke, qui cernent l'expérience du poète d'une manière telle que le traducteur a pu y retrouver les caractéristiques romantiques de la figure du poète. Dès 1950 environ les intérêts de Roud pour des

1. Gustave Roud, *Journal*, Vevey, Bertil Galland, 1982, 29 juin 1965, p. 458.

2. *Ibidem*, 29 août 1959, p. 391.

3. Albert Béguin, Gustave Roud, *Lettres sur le romantisme allemand*, Lausanne, Etudes de Lettres, 1974, 10 décembre 1949, p. 159.

poètes étrangers seront beaucoup plus ponctuels. Il se penchera encore sur Trakl mais ne réunira pas lui-même ses traductions en un recueil. Avant les années cinquante Roud n'est pas parvenu à cette concentration et à ce dépouillement de l'attention qui lui permettront de reconnaître à un seul poème, à un seul vers même un poète proche de lui.

Bien qu'isolé, Roud n'est pas resté complètement étranger au mouvement qui en France tentait de promouvoir le romantisme allemand: grâce à Béguin en particulier, ses traductions sont connues au-delà de la Suisse romande.

Gabriel Bounoure, premier critique français à avoir remarqué Gustave Roud, dit son aspiration à une réalité dégagée des contingences, cet appel au rêve et à la poésie qu'a représenté le romantisme allemand pour toute une génération lassée de «la connaissance laïcisée par le dualisme cartésien». Son article «Moment du romantisme allemand» révèle l'importance de ce mouvement pour de nombreux jeunes Français qui, dès la fin de la première guerre, languissaient «dans la misère de l'*Aufklärung* universitaire, perdus d'ennuis et de dégoûts». Le romantisme allemand leur apprit à «poétiser la connaissance». De manière plus explicite et plus tranchée que Roud, Bounoure exprime un désir qui hantait aussi le poète vaudois: «il faut d'abord s'être donné tout entier au rêve, comme à la puissance purifiante qui fait voir comme vanité et comédie les objets de l'action humaine et toutes les valeurs de la cité»⁴. Roud a sans doute été stimulé par l'ambiance favorable dans laquelle tout travail sur le romantisme allemand était accueilli dans l'entre-deux-guerres: son entreprise hölderlinienne est entre tous ses essais de traduction la plus impressionnante et la plus vaste.

La traduction roudienne: une lecture du texte hölderlinien

Rien pourtant de plus modeste que la façon dont Roud présente sa traduction, à l'ultime page de son recueil des *Poèmes de Hölderlin*⁵: «entre le *calque* et le *reflet*: le trait mort ou l'image brouillée»⁶, il a choisi la deuxième manière qui cependant, s'il faut l'en croire, ne le satisfait pas entièrement. Roud aspire à une traduction transparente: non dans le sens d'une littéralité, d'une précision extrêmes du texte, mais plutôt dans l'idée

4. *Le Romantisme allemand*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, Marseille, 1937. Je cite la réédition, Marseille, Rivages, 1983, pp. 21 et 25.

5. Traduction Gustave Roud, Lausanne, Mermod, 1942. Cité désormais: Hölderlin, Ed. Mermod. La plupart des poèmes traduits par Roud ont été repris dans l'édition établie par Philippe Jaccottet: *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1967. Cité désormais: Hölderlin, Pléiade. Je ne cite l'édition Mermod que lorsqu'un texte n'a pas été repris dans la Pléiade.

Roud a utilisé deux éditions: Hölderlin, *Sämtliche Werke* in 6 Bänden. Historisch-kritische Ausgabe. Commencée par Norbert von Hellingrath, l'édition a été continuée en 1916, à la mort de celui-ci, par Friedrich Seebass et Ludwig von Pigenot et publiée chez divers éditeurs, 1913-1923. Roud a consulté surtout le tome 4, réalisé par Hellingrath lui-même, qui contient le plus grand nombre des poèmes qu'il a traduits: *Gedichte* 1800-1806, München und Leipzig, Georg Müller, 1916. Et Hölderlin, *Gesammelte Werke* in 5 Bänden, par Wilhelm Böhm, Jena, E. Diederichs, 1924.

Je cite le texte allemand d'après l'édition suivante: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Friedrich Beissner, 8 Bände, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1943-1985. Cité désormais: Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe.

6. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 214.

que le «visage du poète» et «sa voix même» se révèlent de manière aussi immédiate que dans l'original. Or ce «reflet» n'est jamais pur: «image brouillée», «lacs de lignes confuses», «fugace écho»⁷, la traduction ne peut être, selon Roud, qu'une voie, un guide vers la connaissance d'un poète. Aussi soucieux qu'il soit de chercher des équivalences pour rendre la poésie de Hölderlin, Roud vise toujours au-delà du texte même le ton d'une voix, le dessin d'un visage, un moment d'une destinée.

S'il présente son choix d'un certain type de traduction, dans cette brève postface, de manière très ramassée et métaphorique, Roud avait certainement poussé beaucoup plus loin la réflexion sur le sujet, mais se gardait d'en parler. Il écrit à Béguin en 1938 qu'il a lu l'étude «tout à fait remarquable» de Norbert von Hellingrath sur les traductions de Pindare par Hölderlin⁸: «Il y a des pages sur les problèmes que pose la traduction des poèmes vraiment étonnantes de compréhension de la grande poésie lyrique.»⁹

Hellingrath distingue dans cette étude deux styles lyriques qui s'opposent: celui de la «harte Fügung» — Pindare est le représentant le plus important de ce style — et celui de la «glatte Fügung».

Le style pindarique se caractérise par la préférence du mot comme unité rythmique: le mot est fortement accentué, il est utilisé dans sa signification originelle, isolé souvent par une syntaxe qui heurte l'organisation logique de la phrase. Une traduction selon ce style devra également respecter le mot dans son isolement et sa position propre et porter une attention plus grande à la force lyrique du poème qu'à sa signification. C'est ainsi que Hölderlin a traduit Pindare.

L'autre manière, «glatte Fügung», se développa essentiellement dans le romantisme tardif et dans le «Volklied»: l'unité de sens, là, est toujours dépendante d'une structure musicale qui la dépasse, la syntaxe est simple et souple et tend à intégrer les mots — utilisés dans leur sens courant — dans une unité rythmique et phonique.

Le style pindarique vise la séparation et la rupture, le style du lied vise au contraire l'harmonie et la continuité.

Roud, dans sa poésie et dans ses traductions, est beaucoup plus proche du lied que de l'hymne pindarique. Il parle à plusieurs reprises de son goût pour les *Lieds* de Wilhelm Müller: il en traduisit quelques-uns vers 1935¹⁰.

Comment, dès lors, Roud a-t-il compris son travail de traducteur des *Hymnes* de Hölderlin, inspirés directement du modèle grec de Pindare? A-t-il tenté la fidélité à l'expression hölderlinienne? Ou alors, conscient de l'extrême difficulté de transposer une deuxième fois (de l'allemand en français) un modèle poétique qui a déjà été transposé (du grec en allemand), s'est-il tenu à sa poétique de la traduction: une recherche d'équivalences tendant d'abord à reconstituer un poème français, selon des normes linguistiques et poétiques propres à la poésie française?

L'étude des traits récurrents de la traduction de Hölderlin nous montrera comment Roud, très réticent à reproduire cette «nudité désespérée»¹¹ qui le

7. *Ibidem*.

8. «Pindar-Übersetzungen von Hölderlin», in *Hölderlin-Vermächtnis*, München, Bruckmann, 1936, S. 19-94.

9. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., p. 92.

10. Voir le *Cahier Gustave Roud* n° 3, *Traductions éparses*, Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne et Carrouge, 1982, pp. 44-47.

11. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 190.

frappe dans 'L'Unique', a pourtant su parfois composer entre le souci de rendre l'aspect «harte Fügung» des *Hymnes*, et sa propre tendance à la continuité, à l'amplification, à la «glatte Fügung».

Si l'on fait abstraction de l'attraction qu'exerce sur Roud la période même des *Hymnes* de Hölderlin, ce «point le plus haut, le plus pur de sa destinée, et, déjà, le plus menacé»¹², on constate que c'est la hauteur de cette poésie hymnique qui le frappe particulièrement. L'*Hymne* holderlinien est lyrique; la solennité, le ton de la célébration, l'enthousiasme qui vient signaler le devenir caché du sacré, son dévoilement par le poète, tels sont les traits d'un lyrisme que Roud ressent comme un chant adressé et, au sens propre, exalté; un chant prononcé à la gloire d'un dieu ou d'un fleuve.

Aussi est-ce cet aspect-là que Roud accentue et renforce en traduisant. A la strophe 5 du 'Rhin'¹³ la traduction est douée d'un caractère exclamatif, d'un élan qui, s'il est bien dans l'intention générale de la strophe, n'est pas signalé explicitement en allemand. Au vers 1 de cette strophe, «ist» devient «s'élève»; à la fin de ce vers et au vers 10, Roud ajoute des points d'exclamation; aux vers 4 et 10 la phrase qui décrit un mouvement de libération du fleuve est soutenue en français par la formule «Voyez...comme» qui ne se trouve pas dans l'original; au vers 8 Roud crée un groupe binaire, «comme il rit et rompt» (pour «lachend / Zerreisst er») qui accentue l'élan rythmique; même procédé au vers 13 où «muss er / Die Erde spalten» devient «Qui sillonne et déchire la terre», et au vers 3: «dans les langes et les larmes» pour «In Winkelbanden zu weinen». Au vers 11 «Ein Grösserer» commande deux verbes, «zähmt» et «wachsen lässt»: Roud rompt la construction pour créer un élan nouveau sur le deuxième verbe: «le voici croître»; au vers suivant la comparaison «wie der Bliz» est transformée en exclamation et renforcée par l'isolement du vers: «C'est l'éclair»¹⁴.

Roud soutient et renforce l'élan de cette strophe par une accentuation des éléments exclamatifs et démonstratifs: le traducteur semble vouloir montrer et faire sentir le rythme, le mouvement de la scène représentant le fleuve-enfant dans toute l'énergie de son désir de croissance et de fuite. Les nombreuses substantivations des vers 11 à 15 révèlent aussi la différence entre le texte original qui suit une action et la traduction qui en fait un tableau:

[...], und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.

[...] suivi
D'un fuyant cortège de forêts enchantées,
Parmi l'écrroulement des monts.

L'exclamation touche très souvent des passages privilégiés par le traducteur lui-même: à la strophe 6 du 'Rhin'¹⁵, l'image d'un lieu clos et profond et l'idée de la pureté se rencontrent en deux vers qui sollicitent particulièrement la sensibilité de Roud: une proposition avec verbe et sujet («In solcher Esse wird dann / Auch alles Laute geschmiedet») devient en français une phrase exclamative, avec subordonnée: «Forge tonnante, creuset où s'élaborent / D'entre les choses les plus pures!»

12. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 214.

13. Hölderlin, Pléiade, p. 851.

14. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 144. (Toutes les citations de la str. 5 se trouvent à cette page).

15. Hölderlin, Pléiade, pp. 851-852. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 144.

Une sorte d'appel au repos et à l'oubli, dans 'Souvenir' (strophe 3, vers 1 à 5)¹⁶, prend dans la traduction une tournure nettement plus exclamative qu'en allemand: «Ah! qu'on me tende» (v. 1), pour «Es reiche aber», «O la douceur» (v. 4) pour «denn süß / Wär' [...]».

L'exclamation peut signifier et renforcer l'élan lyrique; elle signale aussi la préférence du traducteur pour une poésie d'appel, d'invocation, de salutation ou de prière.

Dans 'Patmos'¹⁷, le poète voit apparaître l'Asie: présentée à la troisième personne en allemand («blüht[...] / Mir Asia auf»), elle passe à la deuxième personne en français, en une formule beaucoup plus sentimentale que ne l'autorise l'original: «Tu t'ouvris à moi comme une fleur / Asie!». A la première strophe, les vers 1 à 12 sont traduits sans amplification; dès le vers 13, le poète adresse une prière à un dieu qu'il ne nomme pas:

So gib unschuldig Wasser,
O Fittiche gib uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.

Ouvre-nous l'étendue des eaux vierges,
Ah! fais-nous don des ailes, que nous passions là-bas, cœurs
Fidèles, et fassions ici retour!

Cette traduction extrêmement poétisante, comparée à la traduction sobre des vers 1 à 12, révèle que l'amplification poétique et exclamative est signe chez Roud d'une préférence: cet appel est pour lui une prière née d'une soif de départ, et aussi de retour: «So sprach ich» (strophe 2, vers 1) devient «Ainsi priaï-je».

L'interprétation qui sous-tend ces divers procédés d'amplification est contraire au lyrisme holderlinien de la période de 'Patmos': la solennité, l'ampleur et la sonorité du verbe poétique comme moyens de célébrer l'avènement du divin sont pour une grande part étrangers à cette poésie. Il y a une sobriété chez Hölderlin, une retenue dans l'expression où la précision traduit l'attitude du poète qui ne peut que s'arrêter devant l'inconnaissable d'une énigme. Roud quelquefois respecte cette concision, par exemple dans les premiers vers de 'Patmos'. Mais plus souvent sa traduction tend à exposer ou même à expliquer ce qui chez Hölderlin semble donné comme un fait, comme une vérité qui ne supporte nulle approche subjective ou intellectuelle. Au début de la strophe 7 de 'Patmos' le Christ vient de quitter les disciples:

Doch trauerten sie, da nun
Es Abend worden, erstaunt,
Denn Grossentschiedenes hatten in der Seele
Die Männer[...]

La traduction tente d'expliquer ce qui se passe à ce moment dans l'esprit des disciples; Roud insiste dans son explication sur la gravité d'un événement solennel; il ne respecte pas, de ce fait, la littéralité de l'expression ni la précision étymologique que Hölderlin lui a donnée («Grossentschiedenes» comporte l'idée de décision («entscheiden») et de départ («scheiden»)):

16. Hölderlin, Pléiade, p. 876. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 188-9.

17. Hölderlin, Pléiade, pp. 867-873. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 165-172.

Ils sentirent pourtant descendre, le soir
 Etant venu, la tristesse en eux et le trouble.
 Car ces hommes portaient le poids en leur âme
 D'un grand Avènement[...]

Mais Roud est pourtant conscient d'une dimension essentielle à la poésie hölderlinienne, qui est la mesure, la sobriété, l'aspiration à ce qui est «heilig-nüchtern»¹⁸. Il commente 'L'Unique' dans l'édition Mermod, en parlant de sa «nudité désespérée»¹⁹; et plus loin: «Le moment le plus émouvant, certes, de cet hymne, c'est un silence: le *blanc* au cœur de la sixième strophe. L'instant où le poète, qui vient pourtant de proclamer avec une conscience audace la fraternité du Christ et d'Héraclès, et qui *doit* maintenant nommer leur Père unique, effrayé par son propre chant, se tait.»²⁰ Cette remarque est très significative de la sensibilité de Roud à la force et à la nécessité qui unissent le poète à sa poésie et inversement à l'influence que la poésie même peut exercer sur le poète. En traduisant le texte hölderlinien, Roud semble vouloir traduire aussi «l'âme de Hölderlin»²¹.

Les strophes 1 et 2 de 'L'Unique' sont traduites avec un grand respect de leur brièveté: le poète, sur les rives grecques, se sent lié à ce pays plus fortement qu'à sa patrie, mais il ne sait pourquoi. Puis, au début de la strophe 3, il évoque la beauté de la Grèce:

Viel hab' ich Schönes gesehn,
 Und gesungen Gottes Bild,
 Hab' ich, das lebet unter
 Den Menschen,[...]

Roud soudain poétise ces vers de sorte qu'il se trouvent fortement allongés et magnifiés:

J'ai nourri mes regards de l'innombrable
 Beauté, j'ai dédié mon chant à cette image
 De Dieu qui est vivante parmi les hommes²².

Ces brusques changements de rythme et d'ampleur sont fréquents dans la traduction de plusieurs poèmes. Peut-on les expliquer? Roud pense que sa version de 'L'Unique' «accuse à l'excès la nudité désespérée» du poème. Ce n'est pourtant pas l'impression que nous donnent les strophes 3, 7 et 8, où le désespoir du poète perd plutôt en français sa forme simple et dépouillée:

Nie treff ich, wie ich wünsche,
 Das Maas. Ein Gott weiss aber
 Wenn kommet, was ich wünsche das Beste.

Ah! je n'atteins jamais selon mes vœux
 La mesure. Mais un dieu sait l'heure
 Où viendra ce meilleur qui est tout mon désir.²³

18. Ce terme se trouve dans le poème 'Hälfte des Lebens', vers 7.

19. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 190.

20. *Ibidem*, p. 191.

21. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 191.

22. Hölderlin, Pléiade, p. 864. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 153-4.

23. *Ibidem*, 'L'Unique', strophe 7, p. 865. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 155.

Il semble que Roud craigne particulièrement, en traduisant, de donner une impression de nudité, de concision, de littéralité brute. Aussi sa tendance dominante va-t-elle à l'amplification, souvent liée à un élan et à une continuité rythmiques, à une forme d'exaltation poétique qui signale une «parenté». C'est lorsque Roud ressent le lien d'une ressemblance, d'une proximité entre sa propre expérience poétique et celle qu'expriment un poème, une strophe ou un vers de Hölderlin, que sa traduction s'enrichit. Cet enthousiasme du traducteur est un sentiment qui naît de la découverte d'une fraternité. Et c'est ce *lien* qui se traduit, dans les passages privilégiés, par la souplesse, le mouvement, l'ampleur, l'harmonie syntaxique et rythmique des vers, comme dans ce passage de 'Patmos' (strophe 11, vers 1 à 4):

C'est le geste du semeur, quand il puise
 Avec la pelle le froment
 Et le lance et l'épure au battement du van sur l'aire.
 La balle en pluie à ses pieds tombe²⁴.

L'image paysanne devient roudienne dans son expression même: au vers 3 les deux verbes liés par «et» constituent une figure de style extrêmement fréquente dans la traduction roudienne: le groupe binaire produit un effet de balancement contrôlé, une symétrie qui à la fois donne un élan et en assure la mesure. Au vers 4 la phrase «encadrée» par le sujet et le verbe est également très typique de l'écriture de Roud.

Le poème 'Le Pain et le Vin' offre l'un des meilleurs exemples de ces préférences du traducteur. C'est la seule *Élégie* que Roud ait traduite: achevée pendant l'hiver 1800-1801 elle indique déjà la voie des *Hymnes*.

Ce poème évoque le silence, l'attente, le sommeil, la tristesse dans lesquels vivent les hommes lorsque les dieux se sont retirés dans leur monde. Dans cette nuit symbolique certains hommes gardent le souvenir, ils veillent et savent reconnaître les signes de Dieu, «gage / De son retour». Roud commente, dans les «Notes» de l'édition Mermod, les premières strophes de cette *Élégie*: il est particulièrement impressionné, à la suite de Brentano, par «L'Hymne à la nuit qui ouvre le poème»²⁵. Cette première strophe fait apparaître la «nuit quotidienne» d'où Hölderlin «tire aux laisses suivantes la grande Nuit symbolique où nous sommes plongés depuis le départ des dieux». Roud parle de la «musique», de la «vertu magique de ce prélude»²⁶; le crépuscule sur une petite ville, les dernières activités du soir, l'apparition fantomatique de la nuit semblent exercer sur lui un pouvoir d'attraction beaucoup plus fort que l'appel vers une Grèce mythique, dans la suite du poème.

Ce n'est peut-être pas une prédilection romantique pour la nuit, comme chez Brentano, qui pourrait expliquer l'intérêt de Roud pour ce prélude, mais plutôt le lyrisme, qui naît non de l'exaltation du souvenir de la Grèce antique, mais plus simplement du charme, de la plénitude et de la présence d'un moment de vie quotidienne. La sensibilité de Roud à ce passage se manifeste avec éclat dans sa traduction: les deux premières strophes sont

24. Hölderlin, Pléiade, p. 871; «Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er fasst / Mit der Schaufel den Weizen, / Und wirft, dem Klaren zu, ihm schwingend über die Tenne. / Ihm fällt die Schaale vor den Füßen, [...]», Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 169.

25. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 181.

26. *Ibidem*.

deux poèmes français où se révèle, à travers la liberté de la traduction, tout l'enthousiasme du poète.

Chaque vers est marqué par l'interprétation et la poétique roudiennes. Quelques exemples d'abord au niveau lexical, dans la première strophe: au vers 1 «still wird die erleuchtete Gasse» devient «La rue illuminée *accueille* le silence»²⁷; au vers 3 «gehn[...] zu ruhen die Menschen» devient «vers le *repos* s'en vont les hommes»; au vers 4 «ein sinniges Haupt» est traduit par «songeur, *un front penché*» et au vers 7 «das Saitenspiel tönt fern aus Gärten» par «*au cœur* des jardins s'éveille et tremble une musique lointaine»: nous reconnaissons ici le goût roudien pour les choses au repos, doucement recueillies sur elles-mêmes. Des bruits accompagnent la tombée du jour: ils deviennent chant et voix dans la traduction; en voici quelques exemples: «chantent» pour «rauschen» au vers 10, «La voix des cloches» pour «geläutete Glocken» au vers 11, «crie [...] à pleine voix» pour «rufet» au vers 12. Roud met un accent particulier sur l'apaisement, accompagné de voix, de musiques qui ouvrent au mystère de la nuit.

Au niveau syntaxique, c'est un souci d'équilibre et de symétrie qui paraît dominant; les groupes binaires sont fréquents: «s'éloigne et meurt» (v. 2) pour «rauschen [...] hinweg», «s'éveille et tremble» (v. 7) pour «das Saitenspiel tönt fern», «voici naître et frémir» (v. 13) pour «kommt [...] und regt [...] auf», enfin «s'éploie et brille» (v. 18) pour «Glänzt [...] herauf».

L'élan rythmique des vers longs de cette *Élégie* est très sensible en allemand; Roud tend à allonger encore certaines phrases: les vers 6 à 10 par exemple forment une seule phrase, qui se termine par un vers très harmonieux, soutenu par un groupe de trois termes dont la cohésion est renforcée par une allitération en [f]: «et dans l'arôme / Des parterres *fleuris* chantent les *fraîches fontaines infatigables*» (je souligne) pour «und die Brunnen / Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet».

L'allongement se produit souvent par substantivation et contribue à magnifier certains vers, ainsi les vers 17 et 18 de la première strophe:

La Donneuse d'émerveillements, L'Etrangère parmi les hommes
Aux cimes des monts là-bas s'éploie et brille dans sa mélancolique
[magnificence]

qui traduisent:

Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

Ce type d'amplifications ne se trouve plus aux strophes 5 et 7 par exemple, qui évoquent le temps où les dieux sont méconnus des hommes, «ce temps d'ombre misérable»²⁸.

L'amplification, le «bonheur» poétiques révèlent une prédilection du traducteur pour le *sens* d'un passage. On peut ainsi repérer à travers l'ensemble des poèmes de Hölderlin traduits par Roud des moments privilégiés qui expliquent le choix de certains textes. C'est le cas par exemple de la première strophe de 'Comme au jour du repos...', qui met en scène un paysan visitant ses champs un matin; ou le début de la troisième strophe:

27. Hölderlin, *Pléiade*, 'Le Pain et le Vin', strophe 1, pp. 807-808. Je souligne les transformations les plus significatives de certaines préférences thématiques chez Roud. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, 2, S. 90.

28. Hölderlin, *Pléiade*, p. 813.

Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.

Mais le jour luit! Je l'ai vu poindre à la cime de mon attente
Ah! que ce que je vis, le sacré, soit mon dire!²⁹

Cet exemple met en évidence une tendance très sensible du lyrisme roudien; l'exclamation vient ici renforcer l'expression d'un éveil: le jour et la Nature adviennent, neufs et régénérateurs. C'est par un chant qui monte, par un lyrisme de l'exaltation que Roud célèbre cette naissance des choses si particulière dans la poésie de Hölderlin.

Dans la même strophe de 'Comme au jour du repos...', «wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt» (v. 7) devient «comme jadis du Chaos sacré *jaillie*»; ou aux vers 8 et 9 «Fühlt neu die Begeisterung sich, / [...] wieder»: «L'inspiration se sent vierge *refleurir*». A la strophe 4 encore «Und was zuvor geschah, [...] / Ist offenbar erst jetzt» (v. 5-6) est rendu par «Ce qui *advint* jadis [...] maintenant *paraît* dans sa *neuve* évidence»³⁰. Le verbe jaillir apparaît encore une fois à la strophe 5 (v. 2) pour traduire «Entwächst». Le mot jaillissement est également très fréquent: «Jaillissement pur» pour «Reinquillend» (vers 3 de 'A la source du Danube'), «le jaillissement du verbe» pour «das strömende Wort» ('Le Pain et le Vin', strophe 2, vers 16). Les verbes qui expriment un avènement traduisent souvent des verbes allemands qui indiquent aussi une qualité ou l'acte précis d'un sujet: la strophe 2 de 'Patmos' décrit le voyage du poète emporté vers l'Asie par un génie: les paysages un à un lui apparaissent:

Dans le crépuscule
D'aube, sous notre vol,
Naissaient les forêts chargées d'ombre³¹

traduit

Es dämmerten
Im Zwiellicht, da ich gieng,
Der schattige Wald

Ou plus loin «puis *vinrent* les terres inconnues» (v. 9) traduit «nimmer kannst' ich die Länder»; enfin au vers 15 «Tu t'*ouvris* à moi comme une fleur / Asie!» rend «blühte [...] / Mir Asia auf».

Dans 'Patmos' encore quelques exemples montrent le souci qu'a Roud de l'avènement, phénomène mystérieux, inconnaissable, lié aux forces divines que l'homme ne fait que pressentir:

und es sahe der achtsame Mann
Das Angesicht des Gottes genau,
Da, beim Geheimnisse des Weinstocks, [...]
et les prunelles attentives de l'homme
Contemplèrent, tout proche, le visage du dieu,
Quand s'accomplit le mystère du cep, [...]³²

29. Hölderlin, *Pléiade*, p. 834. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, 2, S. 118.

30. Hölderlin, *Pléiade*, p. 834. Je souligne ici et dans les citations qui suivent les termes qui renforcent dans la traduction l'idée de l'avènement ou de l'ouverture, de la naissance des choses. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, 2, S. 119.

31. Hölderlin, *Pléiade*, p. 868. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, 2, S. 165.

32. Hölderlin, *Pléiade*, p. 869. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, 2, S. 167.

Le mystère même de cet avènement est de nature divine. Cette venue des choses à l'existence est un mouvement vers le haut: Roud a une préférence pour les termes qui expriment cette élévation, qui est aussi souvent une exaltation. Dans la strophe 6 de 'Patmos' les disciples voient le Christ, «den Freudigsten», disparaître: Roud insiste sur la hauteur de cette joie: «Et ses amis le virent encore, des cimes de la joie» (v. 16-17)³³. On trouve cette même valeur dans le 'Rhin': «Die ewigen Götter sind / Voll Lebens allzeit» (strophe 14, v. 4-5): «Les dieux immortels sont toujours / Au faite de la vie»; et plus loin: «Und dann erlebt er das Höchste» (v. 8): «Et sa vie touche alors la cime de la joie»³⁴.

Les préférences du traducteur

Mais c'est peut-être dans des passages où le Sacré hölderlinien n'intervient pas directement que Roud retrouve le mieux les images qui lui sont les plus proches: ni symboliques ni mythiques, ces images constituent parfois «un paysage d'une présence immédiate hallucinante»³⁵; c'est ainsi que Roud ressent la deuxième strophe de 'Mnémosyne' où nous trouvons quelques vers très significatifs de la poésie roudienne:

[...], et perdues au cœur de l'air les alouettes
Jubilent et sous la voûte du jour paissent en belle ordonnance
Les brebis du ciel.³⁶

qui traduisent

[...] und es girren
Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem Tage waiden
Wohlangeführt die Schaafte des Himmels.

La jubilation des alouettes est chez Roud la métaphore la plus juste et la plus forte du chant poétique. Un passage d'«Air de la solitude»³⁷ rassemble les termes qui expriment la naissance du chant, son avènement: la joie, l'extase à «hauteur de ciel». On les retrouve dans cette strophe de 'Mnémosyne' bien qu'ici l'élévation fasse place à une autre image chère à Roud: celle de la «voûte», du lieu protégé («au cœur de l'air») où les choses s'accordent les unes aux autres dans l'harmonie («en belle ordonnance»).

Quant au travail même de traduction, on remarque ici comment une image à laquelle Roud est immédiatement sensible — celle des alouettes — influe directement sur la traduction du contexte: comme par contagion l'image familière en appelle d'autres, qui établissent entre le poète et le traducteur cette reconnaissance génératrice d'enthousiasme. Ce phénomène de contagion peut expliquer l'alternance, propre à la traduction roudienne de Hölderlin, de passages très poétisés, et d'autres rendus avec plus de sobriété: la traduction même reflète les fluctuations de la sensibilité de Roud à la poésie hölderlinienne.

33. Hölderlin, Pléiade, p. 869. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 167.

34. Hölderlin, Pléiade, p. 854. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 148.

35. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 206.

36. Hölderlin, Pléiade, p. 879. Je souligne. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 193.

37. 'Air de la solitude' in *Air de la solitude*, II, 155.

Dans son ensemble la traduction de l'*Elégie* 'Le Pain et le Vin', des grands *Hymnes* et de quelques poèmes antérieurs est commandée par une recherche de l'élan, du mouvement, de la continuité poétiques; ce souci se traduit en particulier par un allongement des verbes qui de formes simples deviennent des sortes de périphrases constituées d'un verbe peu expressif, car très courant, et d'un substantif qui porte tout le sens; les exemples seraient innombrables: «Faites-m'en don»³⁸ pour «gönnt [...] mir», «j'ai porté trouble»³⁹ pour «gestört hab' ich», «plonger les yeux»⁴⁰ pour «blikht [...] hin», «prennent demeure»⁴¹ pour «kehren...ein».

Cette forme de poétisation souligne les traits dominants de la traduction des *Hymnes*: le refus du mot simple, à usage commun, le goût de l'expression complexe, de l'allongement, de l'adoucissement, de la liaison. Mais Roud a aussi traduit Hölderlin autrement: il a conservé parfois en français le caractère inachevé, fragmentaire, brisé des *Hymnes en esquisse* (*Hymnische Entwürfe*), ou encore la sobre brièveté des *Chants nocturnes* (*Nachtgesänge*).

Ces *Chants nocturnes* sont les derniers poèmes que Hölderlin envoya lui-même à l'impression en 1803; ils parurent en 1805 dans l'*Almanach* de Wilmans. Ce sont six odes et trois poèmes lyriques dont la forme rappelle celle des *Hymnes*; Roud traduira ces trois poèmes: 'Moitié de la vie', 'Ages de la vie', 'Le coin du Hahrdt'; deux d'entre eux sont publiés parmi les tout premiers poèmes qu'il ait publiés dans *Aujourd'hui* en 1930⁴².

Si ce premier choix indique une préférence, celle-ci ne se signale pas par une traduction qui amplifie et poétise l'original. Roud respecte exactement la longueur et la distribution des vers, les coupures, la syntaxe; les substantivations et les transformations par ajout sont très rares. Roud n'a pourtant pas recherché une fidélité littérale: le texte français ne paraît pas moins poétique que celui des traductions plus tardives.

Cette traduction précise et proche de l'original est celle des débuts: les quatre poèmes publiés en 1930 dans *Aujourd'hui* — 'Mémoire', 'Ages de la vie', 'Moitié de la Vie' et 'Les blés sont mûrs'⁴³ — ont été repris et passablement modifiés pour la publication en recueil. La première version (1930) de 'Moitié de la Vie' est relativement fidèle au texte allemand; Roud transformera plusieurs vers pour l'édition Mermod (1942): «Et tout chargé de roses sauvages» (v. 2) deviendra «Et tout fleuri de roses sauvages»; «O gracieux cygnes» (v. 4), «O cygnes pleins de grâce»; «Dans l'eau et sa fraîcheur sacrée» (v. 7), «Dans l'onde et son grand calme sacré»⁴⁴.

Le poème 'Mémoire' sera entièrement remanié pour l'édition Mermod, où il portera le titre de 'Souvenir'. Le dernier vers par exemple révèle une recherche du vers fluide et sans heurts: «Mais ce qui demeure, les poètes le

38. Hölderlin, Pléiade, 'Aux Parques', p. 109. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 1, S. 241.

39. Hölderlin, Pléiade, 'Pardon imploré', p. 109. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 1, S. 244.

40. Hölderlin, Pléiade, 'Le Pain et le Vin', p. 809. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 91.

41. Hölderlin, Pléiade, 'Le Pain et le Vin', p. 811. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 92.

42. N° 48, 30 octobre 1930, p. 5.

43. Les 3 premiers dans le n° 48, le dernier dans le n° 49, 6 novembre 1930, p. 3.

44. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 116.

créent» (pour «Was bleibt aber, stiften die Dichter») devient «Mais les poètes seuls fondent ce qui demeure»⁴⁵.

Le poème 'Ages de la vie' est significatif, dans ses deux étapes, des transformations que Roud apporte à son texte pour améliorer l'effet poétique et le rythme du texte français; la traduction proprement dite en souffre, alors que le poème devient plus roudien :

LEBENSALTER

Ihr Städte des Euphrats!
Ihr Gassen von Palmyra!
Ihr Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste,
Was seid ihr?
Euch hat die Kronen,
Dieweil ihr über die Gränze
Der Othmenden seid gegangen,
Von Himmlischen der Rauchdampf und
Hinweg das Feuer genommen;
Jetzt aber sitz' ich unter Wolken (deren
Ein jedes eine Ruh' hat eigen) unter
Wohleingerichteten Eichen, auf
Der Heide des Rehs, und fremd
Erscheinen und gestorben mir
Der Seeligen Geister.

AGES DE LA VIE

Vous, villes de l'Euphrate
Vous, rues de Palmyre,
Vous, forêts de colonnes hors de la plaine du désert,
Qu'êtes-vous?
Vos couronnes,
Parce que vous êtes allées au-delà
De ce qui respire,
Par l'exhalaison de fumée et le feu
Des Divins vous furent ôtées.
Mais maintenant je suis assis sous des nuages (dont
Chacun possède son propre repos) sous
Les chênes bien disposés, sur
Le pâtis du chevreuil, et m'apparaissent
Etrangers, morts,
Les esprits des bienheureux.

45. Hölderlin, Pléiade, p. 876. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 189.

AGES DE LA VIE

O cités de l'Euphrate!
O rues de Palmyre!
Vous, forêts de colonnes aux plaines du désert!
Qu'est-ce donc que vous êtes?
Vos couronnes,
Parce que vous avez transgressé les limites
Des êtres qui respirent,
Par les vapeurs fumantes et le feu
Des divins vous furent ôtées.
Mais maintenant je suis assis sous des nuages (dont
Chacun goûte sa propre paix) sous
Les chênes en belle ordonnance, sur les
Bruyères du chevreuil, et m'apparaissent
Etrangers, morts,
Les esprits des bienheureux.⁴⁶

Il est difficile d'apprécier la différence de qualité poétique de ces deux versions; la seconde n'est meilleure, sans doute, qu'aux yeux de Roud, qui y a introduit un grand nombre d'éléments caractéristiques de sa langue poétique propre: l'exclamation signalée par le «O» solennel; la préposition «à» préférée à «hors de» (pour «in»); l'allongement qui évite la brièveté nue du vers 4; un vocabulaire choisi — «transgressé», «goûte» — qui remplace les verbes plus communs aller et posséder; enfin une expression — «en belle ordonnance» — qu'on retrouve dans la traduction de 'Mnemosyne' et qui propose une image très familière à Roud.

Trois manières
de la traduction roudienne de Hölderlin

Les *Chants nocturnes* nous révèlent la première manière de la traduction roudienne de Hölderlin. Cette manière n'est pas étrangère à l'attirance particulière qu'ont exercée sur Roud ces quatre poèmes publiés dans *Aujourd'hui*: il parle de la «nue simplicité de ton» de 'Souvenir', de la «Nüchternheit» de 'Moitié de la vie', de la densité et de la brièveté de 'Les

46. 'Lebensalter' se trouve dans Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 115. 'Ages de la vie' première version se trouve dans *Aujourd'hui*, n° 48, p. 5; la deuxième version, parue d'abord chez Mermod, dans Hölderlin, Pléiade, p. 832.

Fruits sont mûrs⁴⁷. C'est une forme qui d'abord le touche: concision, plénitude, sobriété; mais c'est aussi un certain caractère d'intimité: le souvenir de Bordeaux, la manière simple, presque familière dont le poète se met en scène et exprime très concrètement ses préoccupations:

Où vais-je prendre
Quand viendra l'hiver, les fleurs, où
L'éclat du soleil
Et les ombres de la terre?⁴⁸

Roud est très sensible à l'«attitude spirituelle», particulièrement «contagieuse», de Hölderlin dans ces poèmes; il la définit ainsi à propos du poème 'Les blés sont mûrs' (qui deviendra 'Les fruits sont mûrs' dans l'édition Mermod, et qui est rattachée aujourd'hui à la 1^{re} strophe de la 3^e version de 'Mnemosyne'):

Elle est d'un homme sans espoir qui a renoncé, une fois pour toutes, à *comprendre*. Portant le monde à ses épaules (comme le fardeau de branches rompues) par des sentiers mauvais, il voit l'ordre ancien de cet univers (ordre qu'il avait rêvé) se disjoindre sous ses yeux, les éléments domptés par l'homme redevenir sauvages comme des coursiers affolés pendant un combat. Fermant les yeux sur le futur et sur le passé, il renonce au temps, se laissant bercer par un présent perpétuel — comme une barque chancelante.⁴⁹

Ne peut-on penser que Roud définit par là sa propre attitude d'indécision, de refus des pouvoirs de la volonté et d'une situation inscrite dans le temps, sa propre difficulté à équilibrer la tentation de s'abandonner aux choses et la nécessité de rester distant d'elles, réceptif aux signes? C'est très probablement l'attitude même que Hölderlin refusait, soucieux de fidélité et de lucidité, même douloureuses, plutôt que de bercement. Roud a pu trouver dans ces poèmes d'autres thèmes, d'autres moments encore qui lui rappelaient sa propre expérience poétique: le lieu presque magique, dans 'Le coin du Hahrdt', où les signes — «la trace» — se concentrent, l'angoisse du passage des saisons, de la venue de l'hiver dans 'Moitié de la vie', le devoir du poète de «maintenir à tout prix la cohérence du monde»⁵⁰.

Ces poèmes ont commandé à Roud une traduction précise et rigoureuse, capable de reproduire «la pureté de tels accents»⁵¹. Sa traduction s'amplifie et se libère au contact des *Hymnes*, poèmes plus vastes, ouverts à une vision plus largement humaine et mythique de la vie et de l'Histoire. Mais Roud change encore une fois sa manière de traduire alors qu'il est confronté aux *Hymnes en esquisse*: il reconnaît dans ces poèmes une esthétique de la rupture, de l'inachèvement, du fragment qui lui rappelle les *Illuminations* de Rimbaud. Sa traduction conserve assez exactement ce caractère fragmentaire: elle respecte les blancs, les ruptures, les mesures très diverses des vers, l'aspect souvent très énigmatique de ces poèmes dont on ne peut parfois que deviner l'architecture. Ces *Hymnes* tardifs doivent toucher chez Roud un autre intérêt que le grand lyrisme du 'Rhin' ou de 'Patmos'.

47. Hölderlin, Ed. Mermod, pp. 200-201.

48. Hölderlin, Pléiade, p. 833.

49. *Aujourd'hui*, n° 49, 6 novembre 1930, p. 3.

50. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 202.

51. *Aujourd'hui*, n° 49, 6 novembre 1930, p. 3.

Roud évoque deux fois les *Illuminations* dans ses «Notes», à propos de 'Grèce II' et à propos de 'Vie' ('Und mitzufühlen das Leben...'), *Hymne* très fragmentaire et sans cohérence. Il y décèle une «suite d'images»⁵²: cette dispersion du sens en éclats lumineux et sonores — «le scintillement de la harpe au crépuscule», les «hirondelles cernant de leurs cris les tours du passé»⁵³ — correspond chez Roud à un goût pour les notes poétiques, pour les visions instantanées qui dans sa propre poésie s'organisent le plus souvent en tableaux où toutes choses consonnent et s'accordent. Roud est sensible ici — comme il l'est aux *Illuminations* ou à 'Psalm' de Trakl — à une forme de l'éclatement du monde où les images, par leur isolement même, gagnent une sorte de fulgurance visionnaire.

Roud tente toujours dans sa poésie de rassembler, selon la formule de Novalis, les «fragments épars du paradis»: la voix poétique recompose aussitôt l'harmonie. Mais on ne peut douter qu'il ait été impressionné par cette poésie qui savait donner concrètement forme à ce sentiment de la dispersion.

Roud a été séduit par quelques *Hymnes* qui sont parmi les plus inachevés: ils obligent le traducteur à la rigueur car tout allongement, toute périphrase détruirait l'effet visuel du poème, la disposition des blancs sur la page, qui sont pour Roud un aspect primordial de ces textes.

La traduction de ces *Hymnes* est sobre et précise dans la mesure où il s'agit de mettre en évidence l'architecture brisée du poème, ses coupures, son inachèvement. Roud veut signifier par là le mystère d'une voix poétique guettée par le silence.

A propos d'un poème en strophes alcaïques, 'Si de très loin...', Roud dit aussi son attention à cette voix qui parle ou se tait selon des exigences qui tiennent moins à la volonté du poète qu'à une nécessité plus forte que la poésie même: le chant «s'interrompt étrangement à l'instant même où Diotima va révéler à son amant quelque secret de l'Au-delà qui *devait*, sans nul doute, être tu.»⁵⁴ L'indicible réalité que le poème allait cerner brise l'élan poétique, fait taire le poète.

La traduction roudienne est particulièrement prudente et rigoureuse lorsqu'il s'agit de mettre en lumière ces passages où s'annonce le silence, révélateurs des relations qui s'établissent entre le réel, la poésie et le poète.

Ainsi, dans les dernières strophes du poème 'Les Titans', Roud traduit selon la continuité d'un sens des vers brefs, régis par une syntaxe de type «harte Fügung» qui donne l'impression d'un refus de toute élaboration, de toute recherche stylistique. La traduction élabore le sens donné de manière brute: «Ihr fühlet aber / Auch andere Art» devient «Mais vous éprouvez aussi la présence / D'une autre race»; ou plus loin «und gewaltig dämmerts / Im ungebundenen Abgrund» est rendu par «et il s'éveille une clarté / Souveraine au gouffre de tumulte». Par contre Roud respecte exactement l'inachèvement des derniers vers et la position des fragments⁵⁵:

52. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 207.

53. *Ibidem*, p. 208.

54. *Ibidem*, p. 210.

55. Ces variations dans la traduction sont le fait de Roud lui-même: elles ne correspondent pas à des différences dans le texte original, à des changements de ton, de style ou de composition que Hölderlin aurait voulus. En effet, de même que Roud ne s'est intéressé à aucun des textes esthétiques ou philosophiques des romantiques, il n'a pas pris connaissance de la théorie hölderlinienne de la composition et du changement des tons, telle qu'elle est exposée dans plusieurs textes de poésie, par exemple: «Ueber die verschiedenen Arten, zu dichten» (Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 4, S. 228-232), «Wechsel der Töne» (*ibidem*, S. 238-240), «Ueber den Unterschied der Dichtarten» (*ibidem*, S. 266-272).

Ici, c'est la proximité d'une expérience — celle de la solitude — qui dicte à Roud ce «je», produisant presque naturellement cette identification du commentateur à son objet. Pouvoir, encore une fois, de la parenté, de la sympathie: Roud efface toute distance entre lui et Hölderlin et comprend d'autant mieux le poète qu'il tente de vivre de l'intérieur les événements de sa biographie. Notons qu'en cela Roud est d'une certaine manière proche de Peter Härtling qui, dans sa biographie de Hölderlin parue en 1976, essaie d'entrer au plus intime de la vie, des sensations même du poète: «J'introduis de multiples informations dans un ensemble que je suis seul à créer. Sa vie s'est déposée dans des poèmes et quelques dates; comment il respirait, je l'ignore. Je dois me le représenter.»⁶⁷ Mais Härtling — contrairement à Roud — propose clairement son livre comme une sorte de roman biographique.

L'identification roudienne se construit par une superposition d'événements — la mort de Diotima, le voyage en France, le retour au pays —, de temps forts de la poésie hymnique — la découverte de la parenté de Dionysos et du Christ, la certitude du retour des dieux —, et de descriptions, d'interprétations concernant la vie psychique et affective du poète. Ainsi se trouvent étroitement mêlées l'expérience poétique et l'expérience existentielle, les vérités poétiques et les événements de la vie. La partie «Certitudes» tend à construire dans une continuité sans faille le parcours qui conduit le poète de son expérience douloureuse — la séparation d'avec Diotima, puis la mort de celle-ci — à la conquête par le chant de l'unité du monde des dieux et du monde des hommes. Les étapes de ce parcours semblent se succéder naturellement: solitude, tristesse de la vie dans ce temps d'«Ombre universelle», prise de conscience d'une mission poétique — garder pur le souvenir des dieux —, attente du moment de la réconciliation des hommes et des dieux et enfin réalisation par le chant de la «profonde Unité»⁶⁸.

Le «seul recours» de Hölderlin à l'époque des *Hymnes*, selon Roud, se trouve dans son chant, dans ses mythes poétiques, avec lesquels seuls il peut vivre. Peter Härtling montre au contraire dans sa biographie que cette période fut agitée, riche d'événements et de contacts, curieusement divisée en «deux rythmes, la précipitation de sa vie et la résistance de ses poèmes»⁶⁹. Période d'isolement mais de grâce poétique selon Roud, qui dès lors ne relève jamais l'importance qu'ont pu avoir les circonstances de la création de certains poèmes.

La présence et l'interprétation de Roud dans le commentaire apparaissent sensiblement: tout un réseau d'images et d'expressions typées signale les valeurs privilégiées de l'expérience poétique roudienne. Evoquant Diotima, Roud parle de «Sa seule présence: un havre immense où descendre vers le repos»⁷⁰; ces termes rappellent ceux qui décrivent, dans la poésie de Roud, la rencontre avec un ami:

Et plus encore que la vie, ce qui de ta chaude et fraîche épaule coulait jusqu'à mon cœur qu'il comblait comme d'une calme musique retrouvée, c'était le repos vivant dans la plénitude atteinte⁷¹.

67. Peter Härtling, *Hölderlin, biographie*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

68. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 29.

69. Peter Härtling, *Hölderlin, biographie*, op. cit., p. 366.

70. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 25.

71. 'Appel d'hiver', in *Pour un moissonneur*, II, 63.

Et toujours à propos de Diotima: «L'air autour de cette face lentement s'y purifiait, redevenait vierge et pour moi respirable enfin»⁷². On retrouve chez Roud la même image, à propos d'un dragon, ami du poète: «Je verrai [...] un ciel nouveau sourdre et fleurir autour de ton visage. Don d'un regard pur!»⁷³; et dans un texte du *Repos du cavalier*: «une lueur au fond des yeux plus tendre que le bruissement d'ailes jadis à la cime du ciel d'octobre et si pure qu'elle traverse, elle aussi, toute la terrible opacité de notre nuit humaine»⁷⁴.

Le «Jour éternel» qui verra la célébration des «noces des dieux et des hommes»⁷⁵ rappelle l'espoir du poète roudien dans 'Adieu à une route morte' de revoir, «le Jour venu — quand il n'y aura plus de jours»⁷⁶, tout ce qu'il a aimé et qui est mort.

La parenté des expériences poétiques produit un élan de sympathie et de positivité qui incite Roud à parler de ce temps des *Hymnes* comme s'il s'agissait d'une période de pleine maturité, de certitude et de maîtrise du génie. Roud ne dit rien du dur combat que Hölderlin menait déjà à cette époque contre lui-même, dans l'agitation et la précipitation de voyages incessants et désordonnés.

Cette tendance roudienne à embellir l'expression des rencontres ou des ressemblances poétiques est ici d'autant plus frappante qu'elle cesse brusquement au début de la partie intitulée «Les temps obscurs», en même temps que la tentation d'établir l'unité de la vie et de la poésie de Hölderlin.

Roud s'insurge contre l'image dégradante du poète déchu: «Qu'il serait facile, au pire sens du mot, de peindre d'après leurs dires [il s'agit des visiteurs de Hölderlin fou] cet homme en qui toute pensée naissante était aussitôt fauchée par une pensée adverse, le vieillard trempé de sueur [...]»⁷⁷. Il refuse ces basses descriptions pour conserver au poète toute sa noblesse; après avoir toujours montré la cohérence de la vie et de la poésie de Hölderlin, Roud affirme la séparation de l'homme et du poète: «Cette poésie et cette folie demeurent pour nous infiniment distinctes»⁷⁸, d'où son interprétation de la folie comme «croissante intermittence spirituelle»⁷⁹. Roud préserve ainsi l'intégrité de cette figure de Voyant: si Hölderlin avait sur terre une mission prométhéenne, s'il était ce «vase fragile que peut rompre à chaque instant un excès de plénitude divine»⁸⁰, le sentiment de total isolement de la vie réelle et pratique qu'il éprouva toujours ne pouvait être compris comme le signe annonciateur de troubles pathologiques. Roud reprend sans distance le mythe du poète, tel que Hölderlin l'a conçu lui-même: «la plus haute image qui soit du poète: celui qui hors de la foule dressé vers les dieux en reçoit — ou leur ravit — le feu divin lui-même»⁸¹. L'isolement, l'exigence invivable de la pureté absolue, l'impossibilité du bonheur ne sont que le revers de ce mythe; la folie apparaît donc brutalement dans la vie de

72. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 25.

73. 'Dragon', in *Pour un moissonneur*, II, 42.

74. 'Comme on ajoute', in *Le Repos du cavalier*, II, 287-288.

75. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 29.

76. In *Air de la solitude*, II, 139.

77. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 31.

78. *Ibidem*, p. 31.

79. *Ibidem*, p. 32.

80. *Ibidem*, p. 20.

81. *Ibidem*.

Hölderlin et Roud est obligé de l'écartier de l'itinéraire poétique qu'il a établi. Un souci d'atténuer l'horreur et le tragique de cette folie incite Roud à la présenter comme une sorte de retour à l'innocence enfantine; il dit à propos des poèmes réguliers et rimés de la fin: «Ces vers, dans leur fraîcheur et la paisible musique de leurs rimes bien sages, défient plus que d'autres encore tout essai de transcription. Ce ton *ne s'imite pas*, puisque l'écho d'une secrète enfance retrouvée, inaccessible.»⁸²

Cette interprétation se distingue à la fois de celle de Norbert von Hellin-grath, éditeur de Hölderlin dont Roud appréciait pourtant les commen-taires, et de celle — psychanalytique — de Jean Laplanche⁸³. Le premier a une conception mystique de la folie du poète: elle serait l'ultime et nécessaire manifestation du génie de Hölderlin. Le second pense que la schizophrénie de Hölderlin devient progressivement inséparable de l'évolution de son œuvre. A défaut de pouvoir trancher entre ces trois interprétations, remar-quons que celle de Roud dénote une volonté d'exclure toute contamination de l'œuvre et même de la vie de Hölderlin par le trouble pathologique, comme si celui-ci représentait la négation, l'avitissant destruction — car ses manifestations sont basement physiques — des aspirations spirituelles les plus hautes du poète.

Le choix de lettres

Cette «Introduction» aux *Poèmes de Hölderlin* confirme les conclusions obtenues à l'étude des traductions: Roud a privilégié deux visages de Höl-derlin, celui du poète inspiré, enthousiaste et voyant, créateur des grands *Hymnes*, et celui de la folie tardive si l'on peut dire, du poète calme et serein dont la poésie n'est plus «qu'un mince miroir d'eau magique où la nature, les saisons, les villes et les temples des hommes baignent un reflet nu d'une déchirante innocence»⁸⁴.

Ces deux visages de Hölderlin révèlent les deux aspects qui ont le plus impressionné Roud: l'élévation et la noblesse du lyrisme et de l'inspiration d'une part, la pureté d'une vie entièrement soumise à une vocation supé-rieure d'autre part.

Le recueil des *Poèmes de Hölderlin* se referme sur un choix de lettres: deux de Hölderlin, une de sa mère, une de Diotima, une de Sinclair, l'ami du poète, et une du menuisier Zimmer chez qui vécut Hölderlin fou. Ecrites entre 1799 et 1811 (ou même plus tard: la lettre du poète fou n'est pas datée), elles couvrent les deux périodes privilégiées par Roud. Elles évoquent d'abord la séparation d'avec Diotima, la mort de celle-ci annoncée par Sin-clair; puis, comme de l'extérieur, la sollicitude des amis et de la mère, qui vient signaler l'égarement du poète, son incapacité à participer à toute vie sociale ou familiale.

La dernière de ces lettres, de Hölderlin à sa mère, a beaucoup impres-sionné Roud, qui en parle à Béguin en 1936⁸⁵: Hölderlin est conscient de l'écart qui le sépare des siens; comme il le faisait avec ses visiteurs, il tient lit-téralement sa mère à distance, par la concision et le ton respectueux du dis-

82. *Ibidem*, p. 210.

83. Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, «Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique», 1961.

84. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 33.

85. *Lettres sur le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 39.

cours et par cette dernière phrase mystérieuse que Roud et Béguin se répé-taient souvent: «Notre temps est d'une précision littérale et d'une infinie miséricorde.»⁸⁶ Roud aimait sans doute à retrouver dans cette lettre la hau-teur du ton et de la pensée de Hölderlin, qui contrastent étrangement avec la familiarité de la lettre de Zimmer — qui par ailleurs évoque l'aspect de la folie que Roud a privilégié: l'innocence d'un homme doucement perdu dans ses affabulations.

Roud a choisi parmi les nombreuses lettres que Hölderlin écrit et reçut entre 1800 et 1823 environ celles qui sont le plus immédiatement liées au drame du poète. Toutes les lettres au frère ou à la sœur, aux amis, à l'éditeur Wilmans montrent Hölderlin soucieux d'établir ou de rétablir un dialogue soit affectif soit intellectuel avec ses proches. En laissant dans l'ombre cet aspect du poète, Roud tend à concentrer en quelques moments intenses le drame de Hölderlin, accentuant sa solitude pour mieux faire apparaître que sa vie et son destin se sont toujours joués loin de la réalité des hommes.

Cette interprétation rejoint en ce sens celle de Stefan Zweig dans *Der Kampf mit dem Dämon*⁸⁷, que Roud lit en 1936⁸⁸. Si Béguin est très sévère pour ce livre, Roud le lit avec intérêt. En mettant l'accent sur la période à la fois la plus menacée et la plus haute de Hölderlin, Roud est proche de la conception romantique et exaltée de Zweig: «Le point culminant de leur œuvre et de leur vie [Zweig parle de Hölderlin, de Kleist et de Nietzsche] pré-cède immédiatement l'effondrement: il se confond même mystérieusement avec lui.»⁸⁹ Roud, comme Zweig, défend l'idée d'un éloignement total de la réalité, que démentent nombre de lettres du poète; Zweig dit à ce propos: «je voudrais appeler sa mélancolie un sentiment d'isolement indicible sur cette terre, la tristesse qu'inspire à un ange déchu la pensée du ciel qu'il a perdu et comme une nostalgie gémissante et enfantine de l'invisible patrie.»⁹⁰

La composition du recueil

L'analyse de l'«Introduction» et du choix de lettres a mis en évidence des moments, des points forts de l'intérêt de Roud pour Hölderlin; la composi-tion du recueil révèle le désir de constituer un ensemble uni et cohérent, un parcours continu à travers l'œuvre de la maturité de Hölderlin.

Roud n'a pas suivi l'ordre des poèmes que proposaient les éditions des Œuvres complètes qu'il utilisait: celle de Franz Zinkernagel⁹¹, celle de Nor-bert von Hellin-grath, et celle de Wilhelm Böhm⁹². Ces éditeurs divisent l'œuvre de Hölderlin en grands groupes qui correspondent à des genres poé-tiques différents: ainsi nous trouvons chez Hellin-grath «Im engern Sinne lyrische Gedichte», «Elegien», «Hymnen in antiken Strophen», «Hymnen in freien Strophen», etc. L'ordre de ces groupes suit, mais très vaguement, l'évolution de la production holderlinienne.

86. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 174.

87. Leipzig, Insel-Verlag, 1928.

88. *Lettres sur le romantisme allemand*, *op. cit.*, pp. 47 et 50.

89. *Le Combat avec le démon*, traduction Alzir Hella, Paris, P. Belfond, 1983, p. X.

90. *Ibidem*, p. 109.

91. *Sämtliche Werke und Briefe* in 5 Bänden. Kritisch-historische Ausgabe von Franz Zinker-nagel, Leipzig, Insel-Verlag, 1914-1926.

92. Voir ci-dessus la note 5.

Roud donne les poèmes qu'il a choisis dans l'ordre chronologique proposé par les éditions qu'il utilisait, en indiquant dans les notes seulement les genres auxquels ils appartiennent, et les difficultés concernant la datation.

La plus grande partie du recueil, on l'a vu, est réservée aux *Hymnes*: le choix de Roud s'est porté sur le pôle le plus grave, sur le style le plus dense. Mais Roud a eu le souci d'encadrer les *Hymnes* de quelques poèmes qui précèdent et qui suivent cette période capitale.

Trois poèmes de la fin de la période d'*Hypérion* (1794-1798) — 'Prière aux Parques', 'Pardon imploré' et 'Coucher de soleil' — et l'*Élégie* 'Le Pain et le Vin' (1800) ouvrent le recueil, dix poèmes des dernières années (1807 à 1843) le ferment. La partie centrale est occupée par les poèmes de 1800 à 1806: *Hymnes*, *Poèmes isolés* et *Hymnes en esquisse*.

Le recueil s'ouvre sur une épigraphe tirée d'une ébauche de la dernière strophe du 'Rhin', «ces vers d'une étrange beauté»⁹³: Roud souligne cette question du Père au poète, «Qu'appelles-tu bonheur? Qu'appelles-tu malheur?». Pris dans la vague qui l'engloutit, le poète aspire à une vision totale, à une position ferme d'où il pourrait apercevoir tout le cycle de l'histoire: le règne de la Terre — le «malheur» — et le règne de la lumière — le «bonheur». Mais il ne peut accéder à ce désir car il se sent encore emporté par les flots. On retrouve ici la double attirance de ce que Jaccottet appelle la mesure et l'illimité, qui rappelait peut-être à Roud sa propre tentation, contradictoire, de la distinction et de l'abandon⁹⁴. Cette dualité — netteté, séparation d'une part, emportement dans l'obscurité non-consciente d'autre part — apparaît au début de l'«Introduction»; la poésie de Hölderlin a pour Roud deux pôles: «une évidence à la fois et un mystère fonciers», elle est en même temps «indubitable» et «secrète»; sa source est à chercher dans «le noir terreau de l'élémentaire», dans le «grand Tout» obscur, mais elle se révèle «dans sa beauté, sa netteté formelles». C'est une poésie qui est à la fois ombre et lumière, nature et art, tout et forme: cette dualité commande pour Roud une manière de l'aborder; si «elle ne cesse d'être là dans sa toute-présence»⁹⁵, elle peut d'autant moins être saisie; devant son caractère énigmatique on ne peut que s'arrêter. Ce double pouvoir — fragilité, mystère et aussi nécessité, plénitude d'être — constitue pour Roud toute la force d'une grande poésie; il le retrouvera dans l'œuvre de Trakl.

Ces convergences dans la vision roudienne de Trakl et de Hölderlin sont d'autant plus remarquables que le traducteur choisit dans l'œuvre de Hölderlin les poèmes qui ont le plus directement marqué Trakl⁹⁶: 'Hälfte des Lebens', 'Lebensalter', 'Andenken', 'Brod und Wein', 'Patmos'. Cette intuition dans le choix des poèmes renforce l'idée d'une famille de poètes allemands que Roud constitue en rapprochant leurs destinées, mais aussi en percevant subtilement les affinités poétiques qui suscitaient entre eux rencontres et influences.

93. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 186.

94. Deux textes consécutifs illustrent cette tentation double dans *Air de la solitude*: 'Point de vue' et 'L'énigme qui point', II, 159-167.

95. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 13.

96. Bernhard Böschenstein montre sur des exemples précis que des éléments textuels — prosodiques et sémantiques — de certains poèmes de Hölderlin sont repris par Trakl: voir «Hölderlin und Rimbaud, simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls», *Salzburger Trakl-Symposium*, hg. von W. Weiss und H. Weichselbaum, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1978, S. 9-27.

On comprend dès lors que Roud ait le souci de faire de son recueil un «monde», de lui donner cette forme pleine et cohérente qui puisse apparaître comme une évidence.

Roud clôt son recueil par un court poème datant de 1812, antérieur à ceux qui précèdent, accompagné d'un fragment d'une lettre de Zimmer: en deux phrases prophétiques, le poète dit sa certitude d'un au-delà où règnent l'harmonie et le repos:

Les lignes de la vie sont diverses
Comme les routes et les contours des montagnes.
Ce que nous sommes ici, un Dieu là-bas peut le parfaire
Avec des harmonies et l'éternelle récompense et le repos.⁹⁷

Roud modifie ici l'ordre chronologique qu'il a adopté afin de conclure par un poème qui semble ouvrir la vie de Hölderlin à un au-delà paisible.

Les «temps obscurs» de Hölderlin apparaissent ainsi comme une époque d'innocence et de pureté, entre un retour à l'enfance et une mort sans angoisse. La violence de la folie est niée, le poète semble s'être progressivement et doucement éloigné du monde et des hommes. La succession même des poèmes dans le recueil de Roud dessine un itinéraire, une ligne harmonieuse: à partir de la 'Prière aux Parques', de la question de 'Le Pain et le Vin' — «et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes?» —, le souffle poétique prend son essor. L'espoir de la réconciliation des dieux antiques et du Christ, de la fête des dieux et des hommes s'exprime dans l'enthousiasme des *Hymnes*. Puis dans les *Chants nocturnes*, contemporains des derniers grands *Hymnes*, dans 'Souvenir' et 'Les fruits sont mûrs', Roud voit les premiers signes d'un renoncement, d'une acceptation.

Avec les *Hymnes en esquisse*, l'inspiration plus menacée de Hölderlin prend les formes de la voyance, ou alors elle se tourne vers ces lieux de secours que peuvent être la nature et la patrie. Enfin l'«Adieu» symbolique à la lumière est prononcé par Apollon. Le retournement, loin d'être obscur ou misérable, s'exprime par une poésie transparente, comme éclairée de loin par la lumière de l'enfance.

L'unité du recueil composé par Roud est le reflet de l'image qu'il se fait de Hölderlin: un poète, une vie dont le tragique est la condition nécessaire à la pureté du chant, reçue «avec une soumission plénière, une totale acceptation»⁹⁸.

Roud et Béguin: une reconnaissance partielle de Hölderlin

Si Roud a été impressionné par le destin tragique de Hölderlin, il a admiré aussi l'enthousiasme et la ferveur dont sa poésie faisait preuve. Un passage de 'Pouvoirs d'une prairie' dans *Air de la solitude* montre comment pour lui étaient liés le poème dans sa positivité, dans «la pleine richesse et la déchirante réalité de sa musique», et le visage du poète. Roud cite un passage d'un fragment tardif de 'Patmos' qui le hante, puis:

97. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 164.

98. *Ibidem*, p. 20.

Je vois ce Hölderlin du temps des hymnes, ayant rompu avec ce que les hommes appellent «la vie», descendant seul, Diotima morte, Schiller cruellement silencieux, dans sa grande Nuit prophétique où, maître du temps et de l'espace, penché sur la «fable vertigineuse» de la terre et des hommes, il présente sa défaite, prêt à perdre cœur devant la houle des présences suscitées, plus puissantes peu à peu que sa voix moribonde; cinglant les siècles d'éclairs toujours plus espacés, et jetant sans cesse, pour conjurer le menaçant silence, ce cri désolé: *Ah! que de choses, que de choses j'aurais à dire encore!* — sachant bien qu'il ne les dira jamais.⁹⁹

Le glissement de la poésie à l'homme est pour Roud naturel, évident, et réversible: le poète crée la poésie aussi bien que la poésie peut directement agir sur le poète, commander elle-même l'élan ou l'arrêt de la voix — ainsi à la sixième strophe de 'L'Unique', où le poète «effrayé par son propre chant, se tait»¹⁰⁰.

Tout l'élan qui chez Roud sous-tend l'approche de Hölderlin est dû à un sentiment de sympathie, de ressemblance, de fraternité. Qu'il s'agisse d'une strophe ou d'un moment particulier de la vie de Hölderlin, la rencontre du traducteur et du poète se signale toujours par une amplification poétique, une exclamation, une plus grande ferveur lyrique.

On peut se demander quel rôle a joué Albert Béguin dans cette prise de conscience d'une ressemblance. Béguin termine sa thèse, qui s'intitulera dès la deuxième édition *L'Ame romantique et le rêve*, alors que Roud se consacre à la traduction de Hölderlin et occasionnellement d'autres poètes allemands, Brentano par exemple. Il faut noter que Béguin travaille sur l'ensemble de la poésie romantique allemande alors que Roud se concentre sur Hölderlin. Entre 1936 et 1937, Béguin ne cesse de faire remarquer à Roud combien il est proche de la poésie romantique allemande: «vous vivez dans ce même climat dont j'ai tenté de saisir la particularité»¹⁰¹, ou «vous, qui savez ce qu'est cette poésie autour de laquelle je cherche à m'exprimer»¹⁰², ou encore «vous, qui êtes si proche de mes romantiques»¹⁰³. Béguin explicite et renforce un sentiment que Roud avait également, mais peut-être de manière plus diffuse, et qui se reportera sur le travail du critique; Roud dit en lisant la thèse de Béguin: «Je vais de découverte en découverte — avec le sentiment si précieux d'une présence *fraternelle*»¹⁰⁴.

C'est en février 1937 que Roud lit cette thèse, alors qu'il traduit 'Le Rhin' de Hölderlin; il en rend compte dans *La Revue* de Lausanne le 3 janvier 1938. Cet article tend à révéler la spécificité de «cette 'certaine' poésie»¹⁰⁵ que Béguin interroge de manière privilégiée; on retrouve, pour qualifier cette poésie, les termes mêmes que Roud utilise pour évoquer celle de Hölderlin: «un *ailleurs* à la fois indubitable et mystérieux», «une primordiale soumission à quelque appel mystérieux»¹⁰⁶.

99. *Ecrits* II, pp. 195-196.

100. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 191.

101. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., p. 55.

102. *Ibidem*, p. 57.

103. *Ibidem*, p. 60.

104. *Ibidem*, p. 58.

105. *Ibidem*, p. 194.

106. *Ibidem*.

Béguin reconnaît à juste titre l'isolement de Hölderlin parmi les romantiques: il adore la lumière et non la nuit, il voit la perfection «au sommet de la civilisation» et non dans un «primitivisme originel»¹⁰⁷. Aussi bien par les formes de sa poésie que par son «aventure spirituelle», Hölderlin est différent des romantiques allemands. Pourtant le paragraphe qui lui est consacré dans *L'Ame romantique et le rêve* est intégré dans un chapitre intitulé «Nébuleuses et Comètes», qui fait lui-même partie du Livre quatrième, «Le Ciel romantique», où tous les chapitres portent un nom d'astre, selon une mythologie que Béguin prête abusivement à la littérature romantique allemande. En effet les poètes évoqués dans cette partie «semblent appartenir à une sphère qui n'est tout à fait liée à aucun décor terrestre»¹⁰⁸; aussi sont-ils tentés, conscients de leur «enracinement dans les ténèbres intérieures»¹⁰⁹, par les démarches du rêve. Rêve et ciel nocturne se trouvent toujours associés, comme le refus du réel s'allie chez les romantiques au goût de l'ombre, de la nuit.

Béguin ouvre son étude sur Hölderlin par une recherche des passages où le rêve intervient, dans la poésie des débuts surtout et dans *Hypérion*. S'il n'est pas lié au «penchant nocturne»¹¹⁰ des romantiques, le rêve chez Hölderlin exprime pourtant, selon Béguin, l'essentiel isolement du poète dans le monde réel, parmi les hommes. Cette analyse se retrouve dans la tendance roudienne à donner de Hölderlin l'image d'un poète voyant, étranger au monde, n'ayant foi qu'en ses mythes. Tout comme Roud aussi, Béguin ne se demande jamais si le progrès de la maladie du poète put avoir quelque part à son sentiment d'incompatibilité avec les hommes et la vie sociale. Tous deux excluent également la dimension philosophique du poète, sa réflexion sur l'esthétique ou encore sa passion pour la Révolution française¹¹¹, son attention aux phénomènes politiques jusque dans la période des *Hymnes*.

Béguin rejoint aussi Roud dans sa volonté d'écarter la folie de la poésie de Hölderlin, d'en faire un univers à part, en mettant en lumière la beauté, l'innocence ou le caractère prophétique des derniers poèmes: «en écoutant longuement l'étrange incantation de ses derniers poèmes, on peut imaginer la sagesse dernière qui se résume dans ce cri: 'Et dans la Perfection il n'y a plus place pour aucune plainte.'»¹¹²

La présence du poète et le retrait de l'œuvre

L'amitié de Roud et de Béguin pendant les années qui précèdent la parution de *L'Ame romantique et le rêve* est soutenue tout entière par «les rencontres incessantes de nos préférences»¹¹³: ils aiment les mêmes poètes, les mêmes

107. Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939, p. 163.

108. *Ibidem*, p. 151.

109. *Ibidem*, p. 155.

110. *Ibidem*, p. 163.

111. On peut mesurer à ces mots de Peter Härtling la distance qui sépare la vision que Roud et Béguin donnent de Hölderlin d'une interprétation qui rend compte de tous les aspects de l'homme, même les plus contradictoires en apparence: «Hölderlin était une tête politique, un authentique démocrate. Les hommes d'action, sans aucun doute, l'avaient déçu. Sa condamnation de Marat et de Robespierre émane d'un cœur humilié. Mais ce n'est pas une condamnation de la cause.» *Hölderlin, biographie*, op. cit., p. 319.

112. *L'Ame romantique et le rêve*, op. cit., p. 166.

113. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., Roud à Béguin, 7 janvier 1937, p. 49.

poèmes, les mêmes ouvrages critiques. C'est Béguin qui va le plus loin en définissant l'«entente profonde que j'aime à sentir entre vous et moi. Je vois bien, une fois de plus, que nous avons en commun davantage que des goûts et des admirations: une certaine idée de la poésie, et, par conséquent, de la condition humaine.»¹¹⁴ Mais il se garde de dire en quoi consiste cette idée!

L'approche des poètes, chez Roud et chez Béguin, se fait par le même biais que les rencontres qui jalonnent leur amitié: «la reconnaissance d'une parenté»¹¹⁵. Approche qui refuse aussi bien la distance critique que la saisie rigoureuse du texte dans ses aspects formels, et qui privilégie une relation tout intuitive de sympathie et de compréhension globale. La connaissance des œuvres est donnée comme *a priori*, accordée au critique par le sentiment de ressemblance qui le lie au poète. Impliqué existentiellement, parfois passionnellement, dans son approche critique, l'interprète ne peut ni ne veut révéler les circonstances très concrètes de la création d'un texte, ses procédés formels ou encore ce qu'il doit à l'esprit de l'époque. Une zone d'ombre et de mystère est ménagée autour du texte: l'interprétation s'impose les limites que le critique lui-même assigne à la découverte et à l'explication de ses propres motivations, de sa relation d'intimité avec l'œuvre.

Si Roud peut, dans son «Introduction» aux *Poèmes de Hölderlin*, s'identifier au poète, c'est grâce à une analogie des conditions de leurs destinées; mais ce n'est pas qu'il revive par l'imagination ce qu'a vécu le poète. Les événements biographiques sont en effet réduits à quelques moments particulièrement intenses et dramatiques qui contribuent déjà à poétiser la vie de Hölderlin. Le poète apparaît comme un être totalement dégagé des contingences, de la vie pratique, des compromissions: un poète pur, dont la vie même — ce que Roud en dévoile — est poétique.

Seule cette vision épurée permet ce glissement du poète à son œuvre, et inversement, qui joue un si grand rôle dans la conception roudienne de la poésie.

En traduisant, on l'a vu, Roud vise toujours au-delà du texte même la voix et le visage du poète à une époque déterminée. Si le poète est pour Roud toujours présent dans le ton, dans la musique, dans les images de ses poèmes, ce n'est pas par le fait d'une conscience créatrice particulièrement aiguë et active. Le poète, au contraire, est soumis à une force qui commande sa voix; Roud pourrait dire de Hölderlin ce qu'il dit des romantiques allemands: «une poésie qui fasse du poète le lieu de visitations angéliques imprévisibles et rende ses *abandons* plus riches en récompenses que les plus vastes efforts de sa volonté créatrice.»¹¹⁶

On voit dès lors quel sens peut prendre l'idée roudienne de la «dictée»: intermittente, l'inspiration poétique répond à des appels, à des suggestions, à un souffle qui visitent le poète et viennent donc d'ailleurs que de sa volonté ou de sa conscience. Si cet ailleurs est bien défini dans le cas de Hölderlin comme le lieu du sacré, de la plénitude divine, il reste absolument indéterminé dans la poésie de Roud: la seule voix identifiée est celle des morts aimés. Mais la source même de cette inspiration doit demeurer inconnue: ce n'est pas l'inconscient, ce n'est pas non plus la divinité. Pourtant le secret respectueux qui l'entoure laisse entendre que le mystère poétique n'est pas étranger à une vérité d'ordre religieux ou mystique.

114. *Ibidem*, 7 février 1937, p. 53.

115. *Ibidem*, p. 193.

116. *Lettres sur le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 194.

Douée d'autonomie, la poésie visite le poète et peut bouleverser le cours même du poème. Roud signale à trois reprises dans ses «Notes» cette irruption dans un poème de Hölderlin d'une force qui subjugué le poète: c'est le «blanc» de la sixième strophe de 'L'Unique', l'«Adieu» du 'Vatican' et l'inachèvement de 'Si de très loin...'. A trois reprises le poète doit se taire devant une contrainte qui le dépasse: le chant s'arrête brutalement au moment où allait être révélée une vérité réservée au monde des dieux.

Le rapport qui s'établit entre le poète et la poésie explique le ton solennel qu'adopte Roud pour parler de Hölderlin: il salue en l'homme la présence d'une inspiration supra-humaine, et déréalise en quelque sorte l'existence du poète pour mieux honorer la force divine qui l'habite.

Davantage soumis à l'assaut imprévisible de la poésie qu'à sa propre volonté créatrice, le poète apparaît à Roud comme un être de pure intuition. Jamais son «travail» n'est évoqué: Roud, tout comme Béguin dans une large mesure, semble se désintéresser des préoccupations linguistiques et stylistiques liées à la création du poème. Il privilégie l'esprit aux dépens de la lettre, le souffle, la voix et l'inspiration aux dépens de la forme, l'intuition aux dépens de l'intelligence; et lorsqu'il s'agit de Hölderlin, il n'hésite pas à nommer la force supérieure — Dieu ou les dieux — qui insuffle la vie à la poésie. On peut tout de même s'étonner que Roud, dans les années 30, ne mette pas en doute ni même n'interroge ce mythe romantique du poète inspiré des dieux, alors que par ailleurs il marque quelque distance à l'égard de la hantise de la Grèce dont Hölderlin est habitué.

Si Roud a pu s'identifier, même fugitivement, à Hölderlin, c'est qu'il a reconnu chez lui une expérience poétique proche de la sienne. Il y a certes, entre les deux poétiques, des analogies: les intermittences de l'inspiration, la conception de la tâche du poète — quête et conservation des signes d'un autre monde —, la soumission à des nécessités étrangères à la volonté individuelle. Mais les analogies s'arrêtent là, car si Hölderlin définit dans les termes d'une histoire ou d'une métaphysique ces forces non volontaires, Roud poète se garde très soigneusement de les nommer ou de les décrire. Nous nous interrogerons plus loin sur cet invisible obstacle qui contraint Roud à la plus grande réserve dès qu'il s'agit d'identifier cette réalité qu'il situe dans un ailleurs où le temps et l'espace n'ont plus cours.

CHAPITRE II

Le recueil Novalis, 1948

Roud est entré dans l'univers de Novalis, en 1928, par le biais de sa propre œuvre; plus précisément, au travers d'une lecture de son œuvre: celle de Gabriel Bounoure. Le critique français rendit compte du premier livre de Roud, *Adieu*, dans la *Nouvelle Revue Française*¹ et conclut son article en rapprochant la poésie roudienne de celle de Novalis.

Roud a reconnu la justesse de ce rapprochement: sa lecture de Novalis le conduira à une de «ces rencontres inouïes»² qui furent pour lui des découvertes ponctuelles, isolées mais décisives comme de «fugitives prophéties», et qui donnèrent très tôt à sa poésie ses formes définitives. Ce fut chez Novalis la découverte de la phrase «sur le paradis épars dans l'univers».

Mais la lecture d'*Adieu* par Bounoure a dû orienter la manière dont Roud entra dans l'œuvre de Novalis. C'était la première œuvre de Roud, le critique ne pouvait l'appréhender qu'à partir de ses curiosités propres, qui alors étaient tournées vers les mystiques orientaux. Sans doute eût-il dû réviser son interprétation de la poésie roudienne à la parution du *Petit traité de la marche en plaine* ou de l'*Essai pour un paradis*. S'il comprend bien l'enjeu de l'œuvre — l'expression d'une angoisse au sujet de la «vraie voix» —, Bounoure spiritualise par trop cette angoisse. Ainsi la question qu'il pose à propos de la figure d'Aimé, bien qu'il n'y réponde pas, montre qu'il n'a pas saisi le pouvoir qu'exerce sur le poète la présence physique, charnelle d'Aimé: «Quel est cet aimé? Une créature mortelle ou le nom que reçoit dans son ravissement l'âme individuelle chez les mystiques persans ou chez Raymond Lulle?»³ L'angoisse du poète dans *Adieu* est pour Bounoure «un adieu et une peur»: peur du silence, adieu «aux images d'enfance». Mais cet adieu au monde ne saurait signifier l'accès à «une région où l'âme sera comblée d'une autre connaissance».

S'il y a bien un ailleurs chez Roud — non explicite encore dans *Adieu* — il n'est pas un lieu réservé à l'âme ou à «une autre connaissance» mais plutôt une réalité d'où partent des messages perceptibles seulement parce qu'ils sont ancrés dans le visible. Bounoure tend à désincarner le sens de cette poésie. Il insiste par ailleurs sur l'économie verbale à laquelle Roud s'astreint dans *Adieu*: «Gustave Roud s'interdit, avec une mesure presque stoïque, tous les mots qui font message», ou encore: «Il faut à Gustave

1. Août 1928, tome XXXI, pp. 296 à 298.

2. 'Nuit' in *Essai pour un paradis*, I, 224-225. Les deux citations qui suivent sont extraites du même texte.

3. *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.* Les citations qui suivent sont extraites du même article.

Roud des paroles, non point qui disent, mais qui fomentent silencieusement une existence impalpable». Par rapport aux œuvres qui suivent, *Adieu* laisse paraître pourtant une certaine emphase; l'intention de Bounoure est de rapprocher cette poésie de la démarche mystique qui vise à la réduction de toute expression verbale.

Bounoure perçoit dans *Adieu* une progression vers une réalité éthérée, évoquant la spiritualité: «De là vient cet accent encore charnel, peu à peu vaincu — espoir ou désespoir? — par des images et des sonorités d'argent et de céleste bleu qui retournent, comme dans Novalis, 'au fleuve de l'azur sans fond', lui-même roulant à la nuit.»

L'interprétation me semble ici fausser le sens de la fin du poème dans la mesure où les «adieu» (I,24) répétés à Aimé ne signifient pas un abandon serein du monde et une accession consentie à la «vie mystique». Séparé des hommes vivants, le poète n'est qu'un «mendiant». Et le «fleuve de l'azur sans fond» n'est pas ici une image figurant l'ailleurs, c'est l'azur d'août, le bleu en accord avec «ta profonde poitrine nue» (I,24) — l'image même du paradis *terrestre* et *diurne* de Roud. L'image du «fleuve de l'azur sans fond» rejoignant la nuit est sans doute très juste dans la poésie de Novalis, pour qui la Nuit est en quelque sorte la mère du Jour et le contient comme elle contient aussi la Terre. Mais dans *Adieu* la nuit a une valeur négative: c'est la défaite de la nuit d'écriture longtemps attendue, c'est le silence menaçant du poète («O Dieu ne me livrez pas à la nuit!» (I,22)), c'est enfin le seul temps réservé à la solitude du poète rejeté par les vivants.

C'est ainsi sur cette seule image, «au fleuve de l'azur sans fond», que Bounoure opère le rapprochement de Roud et de Novalis, mais en travestissant le sens que lui donne l'auteur d'*Adieu* — présence et force indépassables d'un corps d'homme vivant, du corps d'Aimé au plein de l'été.

On ne peut certes parler de malentendu: Roud saura trouver dans l'œuvre de Novalis la phrase «sur le paradis épars dans l'univers» qui lui indiquera la voie de son propre paradis — humain, terrestre et poétique. Pourtant, tout comme Bounoure qui suggère l'idée d'un Novalis mystique, Roud insistera dans la «Préface» à son recueil de traductions sur cette absence à la réalité comme destination première et centrale du poète. Bounoure signifiait aussi dans sa lecture d'*Adieu* cette tentation de l'absence au monde réel.

*

Une lettre de Roud à Béguin, datée du 2 novembre 1936, nous révèle à quoi est d'abord allé Roud dans l'œuvre de Novalis: il propose à Béguin de traduire, pour le numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au *Romantisme allemand*, les *Hymnes à la nuit*, en particulier le poème qui conclut l'*Hymne 5* («Gehoben ist der Stein / Die Menschheit ist erstanden») et un poème de jeunesse, 'Elegie beim Grabe eines Jünglings', choisi «à cause des deux derniers vers»: «Bei des Grabelämpchens Scheine / Sah ich nur der Todesengel Tanz»⁴.

A la fin de l'*Hymne 5* le Christ apparaît comme un fils de la Nuit: sa mort et sa résurrection ouvrent le monde nocturne infini. Le soulèvement de la pierre tombale — «Gehoben ist der Stein» — est comme la levée d'un secret, le signe du passage au monde non-terrestre. Les sept strophes de ce poème disent la disparition des limites, l'appel de la Mort, la certitude de vivre avec

4. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., p. 39.

les morts — «Près d'eux nous allons vivre, / Vivre éternellement»⁵ —, la réconciliation dans l'amour — «L'amour est sans mesure, / Il n'y a plus d'adieu»⁶. Roud a sans doute pu reconnaître dans ce poème sa propre aspiration aux retrouvailles avec les morts: il l'exprimera plus tard dans *Requiem*, par le récit d'une expérience où l'on retrouve la nuit, l'absence des limites, le passage à un autre monde, la rencontre des cœurs et enfin cette phrase si proche du vers de Novalis: «il n'y a plus d'ailleurs» (III,74).

La préférence de Roud pour l'*Elegie beim Grabe eines Jünglings* est significative aussi de l'intérêt du traducteur pour une image qui revient souvent dans l'œuvre de Novalis: celle du tombeau, de la présence du poète sur la tombe de l'être aimé. Ce poème vaut peut-être pour Roud comme une préfiguration, une prescience même de l'expérience vécue par Novalis le 13 mai 1797 sur la tombe de Sophie von Kühn, sa fiancée morte très jeune⁷; un jeune homme est mort, le souvenir de sa vie, de sa présence est encore vif, mais les images mortuaires peu à peu s'imposent; dans les deux derniers vers, préférés par Roud, le regret s'efface et la mort même s'impose, non plus comme ombre et tristesse, mais comme lumière, grâce à l'apparition des «Todesengel» — anges et aussi messagers de la mort.

Il y a aussi dans la poésie de Roud des signes, des messages que les morts, figures d'anges, envoient aux vivants: «Ces larmes, notre réponse enfin à celles des milliers d'Anges obstinés qui nous appellent et nous assiègent» (II,79).

A partir de ces deux préférences essentielles, nous pourrions comprendre l'orientation que Roud a donnée à toute sa lecture de Novalis: à travers les *Hymnes à la Nuit*, œuvre la plus achevée du poète, Roud a découvert le Novalis d'après la mort de Sophie, le poète d'une expérience poétique essentielle.

Roud publie le 15 mai 1930, dans la revue *Aujourd'hui*, les quatre premiers *Hymnes à la Nuit* ainsi que le poème final de l'*Hymne* cinquième; puis de mai à octobre 1930 des «Extraits des *Cahiers*» — qu'on appelle aujourd'hui *Fragments* — réunis par thèmes, et choisis pour la plupart en fonction des révélations qu'ils apportent sur la conception novalésienne de la poésie et de la vie de l'esprit. En mai et juin 1931 paraît enfin la traduction des *Disciples à Saïs*.

Lorsqu'il reprend ces traductions pour les publier chez Mermod en 1948, en un volume, Roud resserre encore ses choix afin de mieux centrer l'attention sur la période qui précède et qui succède la mort de Sophie. Il rétablit l'ordre chronologique en plaçant d'abord les *Disciples à Saïs* (1798), puis les *Hymnes à la Nuit* (1799)⁸ et enfin le *Journal intime* de 1797 et de 1800. L'unité du recueil est ainsi fortement marquée: Les *Fragments* ne sont pas repris, le *Journal* par contre est ajouté; les notes philosophiques sont abandonnées au profit des notes intimes, qui offrent un rapport étroit, selon Roud, avec l'œuvre même, les *Hymnes* en particulier. La «Note du traducteur» établit en effet un lien immédiat entre l'expérience du 13 mai 1797,

5. Novalis, *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la Nuit, Journal*, traduction Gustave Roud, Lausanne, Mermod, «Le Bouquet», 1948, p. 119. (Cité désormais: Novalis, Ed. Mermod).

6. *Ibidem*, p. 120.

7. Ce jour-là Novalis est frappé sur la tombe de Sophie d'une vision exaltée qui lui fait sentir, dans une négation du temps et de la mort, la présence toute proche de sa fiancée quasi divinisée.

8. Des manuscrits plus anciens — 1797, début 1798 — précèdent la version manuscrite en vers. Roud traduit les *Hymnes* d'après la version en prose, dite de l'*Athenaeum*, envoyée par Novalis à Schlegel au début de 1800.

notée dans le *Journal*, et l'*Hymne 3*: «C'est de là que le poète s'est engagé dans son 'aventure hymnique'»⁹.

L'éditeur Kluckhohn¹⁰ et la critique novalésienne de 1930 insistent sur ce lien étroit entre l'expérience de Novalis et la poésie, sur cette motivation biographique et unique de l'œuvre: on a ainsi supposé que l'*Hymne 3* avait été le premier composé.

Le critique moderne Hans-Joachim Mähl¹¹ parle quant à lui du «mythe de Sophie» et prétend que la mort de celle-ci, en 1797, provoque moins une rupture dans la vie de Novalis qu'un changement d'attitude qui était en quelque sorte préfiguré par son évolution intellectuelle. Dès 1795 Novalis voit en effet Sophie comme une médiatrice qui permet l'accès au monde supérieur des Idées, de l'immortalité, de l'au-delà. Ce qui change à la mort de Sophie est la considération de cet au-delà: il pénètre de plus en plus dans l'ici-bas, sa présence invisible se fait toujours plus sensible et appelle le poète à y accéder. Novalis fait l'expérience de l'incarnation de l'Éternel dans le Temporel, dans la nature terrestre. Tout comme il refuse l'idée d'un tournant radical dans la vie de Novalis après la mort de Sophie, Mähl conteste l'interprétation qui fait du poète un homme double: le mystique et l'homme actif, intégré dans la société. Le critique montre que Novalis se sent le devoir de concilier ses aspirations à l'intériorité et sa volonté de fonder un monde où la réalité soit élevée au niveau de la vision intérieure. Ce nouveau monde est compris comme un âge d'or à venir.

Influencé sans doute par Kluckhohn, Roud a été séduit d'une part par cette fondamentale ambiguïté de la personne du poète, et d'autre part par la compréhension de la mort de Sophie comme révélation d'une destination, d'une vocation essentielle: «il sent [...] poindre inexorablement cette fatalité d'absence éternelle enfin consentie par le 'joueur désespéré' qui a jeté ses cartes et attend le dernier appel du Veilleur»¹².

Cette vision roudienne du poète consiste à voir dans l'événement de la mort de la fiancée à la fois une rupture, une révélation et le centre de toute l'inspiration poétique de Novalis. Dès la rencontre avec Sophie et surtout dès la première atteinte de la maladie de celle-ci à la fin de l'année 1795, Novalis intègre la figure de sa fiancée à ses réflexions philosophiques: il a une très grande foi dans le monde des Idées, dont Sophie pourrait être la médiatrice et la révélatrice. Mähl interprète cette foi dans un monde supérieur et idéal comme un besoin chez Novalis de se consoler de la perte possible de Sophie. La réflexion philosophique est étroitement liée à l'amour pour Sophie: elle l'accompagne et le nourrit.

Roud n'envisage à aucun moment cette dimension: la mort de Sophie lui apparaît comme une nouvelle naissance du poète, comme une rupture radicale de l'être; il ne tient pas compte d'une certaine continuité de la pensée,

9. Novalis, Ed. Mermod, p. 207.

10. Roud s'est servi des deux éditions suivantes: Novalis, *Schriften*, herausgegeben von J. Minor, Iena, E. Diederichs, 1907, et Novalis, *Schriften*, herausgegeben von P. Kluckhohn, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1929. Le texte traduit par Roud est le même que celui de l'édition critique la plus récente, que je cite: Novalis, *Schriften*, herausgegeben von R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl und G. Schulz, 4 Bände, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960-1975. (Cité désormais: Novalis, Ed. R. Samuel; le chiffre romain indique le tome, le chiffre arabe la page).

11. Dans son livre *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1965.

12. Novalis, Ed. Mermod, p. 208.

d'une évolution intellectuelle qui agit tout autant sur la vie du poète qu'elle y réagit.

Un autre aspect de la compréhension roudienne de Novalis vient confirmer cette tendance à exclure de l'univers du poète ou du moins à minimiser tout ce qui est de l'ordre de la pensée, de la rationalité, de la réflexion philosophique, historique ou politique, au profit des vérités existentielles et esthétiques.

Le fragment qui se termine par la phrase chère à Roud concerne le «paradis des idées»¹³; Novalis tente de définir la nature d'un «vrai système» philosophique, où les idées trouveraient leur place adéquate, leur destination juste: un sol, un climat, des soins qui leur conviennent. Novalis compare ici le monde des idées au monde de la nature, à l'arrangement parfait d'un jardin. La dernière phrase du fragment, que Roud a seule retenue, constitue un paragraphe séparé:

Le paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi on ne le reconnaît plus. Il faut réunir ses traits épars, rendre de la chair à son squelette. Régénération du paradis.¹⁴

S'agit-il toujours des idées? La «terre» s'oppose au «jardin botanique» évoqué plus haut comme lieu d'un système philosophique parfait; si l'on poursuit donc l'idée du premier paragraphe, on peut conclure qu'il n'existe plus de «paradis des idées», qu'il est aujourd'hui dispersé. L'expression «rendre de la chair à son squelette» laisse entendre qu'il s'agit maintenant moins d'idées que de réalités concrètes, terrestres.

Mähl nous rappelle à juste titre dans le deuxième chapitre de son livre que cette phrase exprime la conception du présent dans la vision de l'histoire de Novalis. Le poète des *Hymnes à la Nuit* est l'un des premiers à rompre avec l'idée — développée par l'«Aufklärung» — d'une histoire en constante évolution vers un futur marqué du signe de la positivité et du progrès. Novalis a une nostalgie mystique d'une patrie primitive de l'humanité, d'un état ancestral où l'homme, dans son innocence, vivait dans l'accord de la nature et de l'esprit: c'est l'état premier de l'histoire; son état dernier est la reproduction du premier âge à un niveau supérieur. Le présent est compris comme un état intermédiaire, essentiellement dis-harmonieux. Ces trois moments de l'histoire selon Novalis reproduisent le schéma que propose la Bible: paradis édénique, chute, royaume éternel.

La mission du poète — «Il faut réunir ses traits épars» — vise chez Novalis l'état dernier de l'histoire; rien de tel chez Roud où la poésie, «quête de signes», tend à reconstruire dans le présent, par intermittences, une continuité du monde, un accord des choses entre elles. Pourtant la certitude de l'existence potentielle d'un paradis sur terre suppose une harmonie primitive: mais celle-ci n'est nulle part définie selon une interprétation religieuse ou historique.

Le paradis de Roud, évoqué en particulier dans *Essai pour un paradis*, est humain — il est moins un lieu qu'un temps privilégié, celui où le poète peut, à l'exemple de ses amis paysans, accepter provisoirement sa condition.

13. *Aujourd'hui*, n° 35, 31 juillet 1930, p. 5. Ce fragment est extrait d'un ensemble intitulé *Das allgemeine Brouillon*, Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99, Ed. R. Samuel, III, S. 207-478.

14. *Ibidem*.

D'un fragment dont la portée était chez Novalis générale, philosophique et historique, Roud a fait une phrase-clé de sa poétique et de sa quête existentielle, une nourriture de sa poésie.

La traduction des *Hymnes à la Nuit*

Les choix du traducteur s'expliquent par le même souci de concentrer l'attention sur quelques aspects de l'œuvre et de la vie de Novalis, ceux qui touchent à la personne du poète, à son intimité, aux rapports de sa vie à sa poésie, à l'exclusion presque totale de sa dimension de penseur.

Roud n'a choisi dans l'œuvre de Novalis que des textes en prose. Les *Hymnes à la Nuit*, œuvre poétique par excellence, est traduite d'après la version en prose de l'*Athenaeum*.

Il semble que Roud n'ait pas trouvé immédiatement, dans sa propre langue de poète, le rythme et le ton qui pouvaient convenir à la prose de Novalis. En 1938, alors qu'il retraduit des fragments de textes romantiques pour la seconde édition de la thèse d'Albert Béguin, Roud se rend compte que sa traduction des *Hymnes* est encore insatisfaisante: «Vous avez eu mille fois raison de laisser de côté les 'Hymnes à la Nuit', je l'espérais de tout mon cœur sans oser vous en prier, car à relire ma version (...) j'ai éprouvé une pénible surprise.»¹⁵ Béguin avait en effet préféré garder sa propre traduction: «La vôtre est presque trop ensorceleuse, — j'entends qu'elle est trop fidèle à certain maniérisme qui est bien dans Novalis lui-même.»¹⁶

Mais ce ne sera pas ce défaut que Roud corrigera en 1948, pour la version de l'édition Mermod. La phrase de Roud n'est pas à première vue foncièrement étrangère à celle de Novalis: on peut y trouver la même ampleur, la même continuité qui permet un agencement souple de plusieurs éléments syntaxiques ajoutés les uns aux autres, la même fréquence des interrogations et des exclamations. La prose de Novalis est par contre beaucoup plus riche que celle de Roud en adjectifs, en superlatifs, en mots composés souvent grandiloquents, maniérés ou empreints de coquetterie au point que la langue seule — loin de toute sobriété et de tout réalisme, de tout souci de définition rigoureuse — évoque une réalité magique, surnaturelle. Un certain maniérisme existe bien aussi parfois dans la langue de Roud — il nous apparaît surtout aujourd'hui du fait que certains termes utilisés dans sa poésie sont devenus désuets — mais il n'a pas le caractère exalté et «ensorceleur» qu'il prend chez Novalis.

Roud a dû donc trouver des équivalences qui répondaient à son propre sentiment de la langue et qui manifestaient aussi, par une attention positive et ouverte à l'égard du texte, son attachement immédiat à l'œuvre de Novalis.

Le début du premier *Hymne* dans la version d'*Aujourd'hui* et dans celle de l'édition Mermod révèle ce travail du traducteur :

Qui y a-t-il parmi les êtres vivants, doués de sens, qui ne chérisse avant toutes les apparitions magiques de l'espace autour de lui s'élargissant, la lumière très joyeuse — avec ses couleurs, ses rayons et ses ondes; sa douce omniprésence, aurore qui éveille?¹⁷

15. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., 2 septembre 1938, p. 98.

16. *Ibidem*, 19 août 1938, p. 97.

17. *Aujourd'hui*, n° 24, 15 mai 1930, p. 3.

Les corrections de la deuxième version manifestent d'une part un souci de conserver le rythme en ne coupant pas la phrase, et d'autre part une recherche stylistique qui rejoint et même dépasse celle du texte original:

*Est-il quelque être vivant, de sens doué, qui ne chérisse avant toutes les apparitions magiques de l'espace autour de lui largement éployé, la toute-réjouissante lumière, avec ses couleurs, ses rayons et ses ondes, et sa douce omniprésence, le jour donneur d'éveil?*¹⁸

La plupart des expressions transformées sont significatives de certaines tendances propres à la poésie de Roud; l'inversion du participe et de ses compléments: «de sens doué», «l'espace autour de lui largement éployé», l'usage du «tout» dans «la toute-réjouissante lumière»¹⁹, enfin, à un niveau moins directement linguistique, l'expression «donneur d'éveil», qui révèle l'importance que Roud accorde aux échanges, aux réponses qui nourrissent la relation des hommes à la nature. Roud traduisait de même «die Erstaunende», dans 'Le Pain et le Vin' de Hölderlin, par «la Donneuse d'émerveillements».

Si l'on compare la version définitive au texte allemand, on remarque que Roud a non seulement respecté les formulations superlatives mais qu'il a poétisé deux participes qui expriment de manière simple en allemand un fait concret: «des verbreiteten Raums um ihn» devient «de l'espace autour de lui largement éployé», et «weckender Tag» «le jour donneur d'éveil». La phrase traduite apparaît finalement plus recherchée, plus raffinée que le texte allemand: «Est-il quelque être vivant» est plus recherché que «Welcher Lebendige», «chérisse» est moins courant et plus marqué affectivement que «liebt», «largement éployé» est une amplification poétisante de «verbreiteten».

Les corrections de la deuxième version visent à éliminer certaines lourdeurs de l'expression française, ainsi «Que seulement elle paraisse» devient «Elle n'a qu'à paraître»²⁰. On note aussi un souci d'améliorer l'élan rythmique de certaines propositions — «Mais moi je me tourne vers la Nuit sacrée, la Nuit ineffable, la mystérieuse Nuit» devient «Mais moi je me tourne vers la Nuit sacrée, l'ineffable, la mystérieuse Nuit» —; de renforcer l'élégance de certaines tournures — au niveau phonique: «leur magique magnificence» devient «leur magique splendeur»; au niveau lexical: «dans la vague d'or des grappes» (pour «in der goldnen Flut der Trauben») devient «dans le suc d'or des grappes». Au début de l'*Hymne 3*²¹ «colline aride» (pour «dürren Hügel») devient «tertre aride»; «d'un horizon étroit et sombre» («im engen, dunkeln Raum») devient «dans la ténèbre de l'étroit caveau».

L'expression tend à devenir plus originale, plus rare, plus poétique mais aussi plus précise, plus appropriée souvent que ne l'est l'original au contexte

18. Novalis, Ed. Mermod, p. 101. Je souligne les corrections majeures par rapport à la première version. Les deux versions traduisent la phrase suivante: «Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreuliche Licht — mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender Tag.» (Novalis, Ed. R. Samuel, I, 131).

19. On trouve ainsi dans l'*Hymne 5* «la toute-enflammante lumière» (p. 111) et dans *Les Disciples à Sais* «l'intime vie de la Nature en sa toute plénitude» (p. 86).

20. Cet exemple et ceux qui suivent sont tirés de l'*Hymne 1*, Novalis, Ed. Mermod, pp. 101-104. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 131-133.

21. Novalis, Ed. Mermod, p. 105. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 135.

réel auquel renvoient les images: ainsi l'expression littéralement traduite «vague d'or des grappes» est corrigée en «suc d'or des grappes», ou «horizon» (pour «Raum») devient «caveau» à cause du contexte évoquant le tombeau.

A propos de son travail de traducteur, Roud dit à Béguin en 1938: «Ma crainte est de paraphraser au lieu de trouver des équivalences réelles.»²² Dans la traduction des *Hymnes* la recherche des équivalences tend d'une part à une formulation qui ne laisse pas deviner l'expression littérale allemande et d'autre part à une surenchère des effets poétiques.

Dans l'*Hymne* 1, le poète s'adresse ainsi à la nuit: «Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor.» Roud traduit: «Précieux est le baume qui, des pavots en gerbe issu, coule de ta main goutte à goutte! Les lourdes ailes de l'âme, c'est toi qui délivres leur essor.»²³

Au niveau syntaxique d'abord, on remarque dans les deux phrases l'usage de l'attaque («Précieux est...», «c'est toi...») suivie d'un pronom relatif; le mouvement, l'élan et le caractère exclamatifs sont plus accentués que dans l'original, où la syntaxe est en quelque sorte plus plate. La juxtaposition des deux compléments dépendant de «träuft» ne fait pas, en allemand, immédiatement saisir leur lien; Roud reconstruit entièrement la phrase de manière à ce qu'on comprenne aussitôt que le baume est le pavot contenu dans la main de la nuit; la construction de la phrase française est très savante — on notera l'encadrement typiquement roudien dans «le baume qui, des pavots en gerbe issu» — et opère une mise en évidence du sens. Par le seul dynamisme de la syntaxe, il semble que Roud ait voulu ici réactiver le texte, relever sa portée par l'exclamation et l'inversion des constructions habituelles.

Au niveau sémantique, la traduction se révèle plus poétique que l'original: les termes choisis appartiennent à un registre plus haut que celui de l'original. «Précieux» est moins concret, moins lié à la sensation physique du goût que «köstlich»; «des pavots en gerbe» est plus recherché, plus esthétisant que «dem Bündel Mohn»; «coule... goutte à goutte» est la traduction exacte de «träuft» mais l'allongement donne à l'expression plus de poids et permet de clore la phrase sur une expression au rythme lent; «délivres leur essor» pour «hebst du empor» est le type même de l'équivalence poétisante qui ajoute du sens («délivres») et transforme un verbe par le moyen d'un substantif plus rare («essor»).

Cette recherche de l'expressivité et d'une certaine hauteur du registre lexical s'allie à une tendance visant à diversifier la structure des phrases, à varier les effets poétiques, à éviter les répétitions. Les tournures exclamatives, les formules présentatives — telles «voici que» ou «c'est... qui», qui pallient la difficulté qu'a le français, contrairement à l'allemand, de placer un complément d'objet en début de phrase —, les substantivations confèrent à la prose de Roud, dans sa traduction des *Hymnes*, une diversité, des effets de surprise, de rupture, d'inversion qui ne sont pas propres à la langue de Novalis. La prose poétique de Novalis est douée d'un rythme uniforme: son maniérisme, pour reprendre l'idée de Béguin, est dû à une forte accumulation des adjectifs, souvent à la forme superlative, dans une même phrase; accumulation d'autant plus sensible que les adjectifs sont en allemand

22. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., 11 juillet 1938, p. 92.

23. Novalis, Ed. Mermod, pp. 102-103. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 131.

placés avant le substantif et créent ainsi une certaine monotonie rythmique, un glissement continu, une certaine lourdeur aussi qui renforce le pouvoir d'envoûtement de cette prose.

Voici un exemple pris dans le premier *Hymne*:

Wie des Lebens innerste Seele [...] atmet es [das Licht] der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze und das wilde, brennende, vieltgestaltete Tier;

Pour les trois sujets grammaticaux, Roud modifie la place et la forme des qualificatifs:

Elle [la lumière] est comme l'âme très profonde de la vie [...] que respirent la roche étincelant dans son éternel repos, et la plante qui médite et qui puise, et l'animal multiforme, ardent, sauvage —²⁴

La transformation des adjectifs en substantifs ou en participes permet de diversifier le rythme et la syntaxe, d'éviter les accumulations d'adjectifs, mais ce procédé a aussi pour effet de surcharger parfois le texte, de l'activer en lui imposant un style plus soutenu où se lit davantage le souci des exigences classiques du style que celui de la fidélité à l'uniformité et à la fluidité novalésiennes.

La traduction des *Disciples à Saïs*

Les tendances fondamentales de la traduction des *Hymnes* se retrouvent dans celle des *Disciples à Saïs*, bien que la recherche stylistique y soit moins poussée. Un exemple révélera le souci qu'a Roud de préciser, de poétiser le texte qu'il traduit, d'en élever le ton, d'en raffiner l'expression; il est extrait de la fin de la première partie du roman:

einst find' ich hier, was mich beständig rührt; sie ist zugegen. Wenn ich mit diesem Glauben hier umher gehe, so tritt mir alles in ein höher Bild, in eine neue Ordnung mir zusammen, [...]

Un jour je trouverai ce qui ne me laisse nulle cesse: elle est présente. Quand plein de cette foi, je parcours ce lieu, tout à mes yeux se groupe en une plus noble image, tout revêt un ordre nouveau, [...]²⁵

Si l'on s'arrête aux caractéristiques dominantes du style de Novalis, on s'aperçoit mieux des tendances de la traduction. Sur le plan lexical d'abord on remarque dans la prose du poète romantique une forte concentration de termes dont la définition s'étend très largement et indifféremment aux phénomènes naturels, psychiques ou universels: aussi le sens d'un adjectif très courant dans cette prose, «geheimnisvoll» par exemple, devient-il extrêmement indéfini et en quelque sorte illimité. Les termes signifiant l'infinitude sont par ailleurs fréquents, et par là même très généraux et abstraits. La traduction souvent les précise, les définit, les rend plus concrets, adaptant l'adjectif récurrent au substantif qu'il qualifie: «eine unendliche, ewig-

24. Novalis, Ed. Mermod, p. 101. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 131.

25. *Ibidem*, p. 38. Je souligne les modifications qu'apporte la traduction par rapport au texte original; le pronom «elle» est souligné par Roud. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 82.

dauernde Ehe» devient «un hymen éternel et d'infinie ampleur»²⁶, «mit unendlicher Sehnsucht» devient «avec un regret passionné»²⁷. La précision de l'expression française se lie souvent à une augmentation des formules métaphoriques, ainsi dans cette phrase de l'*Hymne* 5: «Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermessliche Blüte des Lebens» — «La vertigineuse floraison de la vie s'effeuilla en paroles obscures, comme un tourbillon de poussière et de vent»²⁸.

Dans des passages riches en adjectifs superlatifs ou exprimant l'infinitude, Roud parfois casse la monotonie de la série par une périphrase — «der Botschaften fröhlichste» devient «des messages porteurs des plus vives joies»²⁹ — ou par des substantivations — «an dem ahnungsselgen Busen der lieblich ernsten Mutter» est rendu par «sur le sein de la Mère, toute grâce et gravité — comblé d'heureux pressentiments»³⁰.

Le style de Novalis tend à exprimer l'extension, l'infinitude, l'universalité par un lexique peu déterminé, où un seul terme peut embrasser les phénomènes les plus variés. Roud diversifie cette langue souvent abstraite en précisant certaines expressions par l'image ou la définition concrète. En cela le texte traduit apparaît comme moins romantique que l'original, où se lisent dans le style même l'aspiration à l'unité et à la vision symbolique et globalisante de la nature.

Sur le plan de la syntaxe, la langue de Novalis se caractérise par l'ouverture: la répétition des structures simples, la juxtaposition, les liens peu marqués des propositions entre elles (on trouve par exemple peu de conjonctions causales ou consécutives), le défaut de phrases complexes à «emboîtement» lui confèrent de la fluidité, de la mobilité mais peu de plasticité.

Observons le phénomène de la répétition: les structures syntaxiques répétitives ont moins pour fonction de renforcer l'énoncé ou d'insister sur des parallélismes que d'augmenter la rapidité rythmique en évitant les subordonnations. Dans l'*Hymne* 3, on remarque deux propositions parallèles qui se suivent: «Hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr, zusammen floss die Wehmut in eine neue, unergründliche Welt». En français cette phrase perd de son uniformité; la répétition syntaxique est éliminée au profit d'un relief rythmique accru: «Enfuie, la splendeur terrestre, et mon deuil avec elle — et dans le même temps, ma mélancolie s'abîma dans un nouveau monde insondable.»³¹

Cette préoccupation de la plasticité de la phrase dans la traduction se retrouve dans l'*Hymne* 1: «Elle n'a qu'à paraître, et les empires du monde découvrent leur magique splendeur»³² traduit «Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt».

Dans les *Disciples à Saïs*, de très longues phrases énumèrent de manière rapide et juxtaposée des faits naturels ou psychiques concernant, par exemple au début du chapitre «La Nature», l'histoire des relations de l'homme à la nature. Roud ne reproduit pas cette successivité mais coupe à

26. Novalis, Ed. Mermod, p. 91. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 106.

27. *Ibidem*, p. 105. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 135.

28. *Ibidem*, p. 113. Je souligne les termes qui augmentent le caractère figuré du texte original. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 145.

29. *Ibidem*, p. 115. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 147.

30. *Ibidem*, pp. 114-115. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 145.

31. Novalis, Ed. Mermod, p. 106. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 135.

32. Novalis, Ed. Mermod, p. 102. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 131.

plusieurs reprises les phrases en propositions indépendantes brèves, précédées souvent d'un «et» de mouvement.

Les répétitions de mots sont également fréquentes dans la prose de Novalis: elles sont significatives d'un style de la juxtaposition où les constructions pronominales sont rares. Roud évite systématiquement ces répétitions: dans l'*Hymne* 3 par exemple, «die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundener, neugeborner Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel — durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten»³³ est traduit par «Le monde se soulève doucement; nouveau né, délivré de ses chaînes, sur lui mon esprit plane. Le tertre croule en nuage de poussière — je vois au travers, transfigurés, les traits de la Bien-Aimée»³⁴. Un autre exemple pris dans les *Disciples à Saïs*: «Gerade diese Fremdheit ist mir fremd» devient «C'est précisément cette étrangeté qui me déconcerte»³⁵.

La qualité de la langue de Novalis est significative des présupposés les plus clairement romantiques de son œuvre: l'indétermination et la polysémie de l'expression disent le refus des limites, des définitions, le goût de l'extension, des relations immédiates et souples entre les phénomènes ou les règnes de l'univers, le désir de dépassement des mesures spatiales et temporelles vers un infini qui suggère les possibilités d'extension de l'esprit aux dimensions de l'univers.

Les formes de la répétition sont beaucoup plus fréquentes que celles, très rares, de l'opposition ou de la contradiction: c'est que, dans le monde imaginaire novalésien, les dichotomies ou les paradoxes sont dépassés au profit de l'Unité, accomplie grâce à certaines réalités éternelles: l'amour, la nuit, l'âge d'or.

Les limites sont floues et fuyantes dans l'univers de Novalis, les choses sont fluides, mobiles, symboles d'autre chose; la syntaxe de sa prose est également fluide, les articulations sont simples, les liaisons peu marquées, régies essentiellement par la coordination et la juxtaposition. Ce type de syntaxe produit l'image d'un monde où les relations réciproques entre les phénomènes sont mobiles, non fixées par la causalité.

Nous avons observé plus haut les réticences de Roud à suivre Novalis dans sa prose uniforme, sans grande tension ni élan rythmiques, sans grande recherche d'effets lyriques et de métaphores, mais par contre très empreinte, par les choix lexicaux, de merveilleux, de magie, d'une vision non finaliste des choses terrestres.

Ces réticences au niveau de la langue indiquent les limites de l'adhésion de Roud au romantisme de Novalis: d'une part il enrichit la syntaxe, confère aux phrases plus de rythme, de ruptures, de plasticité, d'autre part il affaiblit par un souci de précision et de définition concrète le merveilleux naïf, le maniérisme de cette langue qui vise à exprimer une sorte de positivité du miracle, de l'énigme du monde.

Si le jugement de Béguin sur la traduction «ensorceleuse» de Roud peut paraître juste à première vue, l'analyse révèle pourtant que cette correspondance des deux langues poétiques n'est pas si étroite. Face à la prose abondante, exaltée, pénétrée d'idéal de Novalis, la traduction roudienne apparaît comme maîtrisée, soumise à des impératifs de clarté, de précision, de diver-

33. Je souligne les répétitions de mots. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 135.

34. Novalis, Ed. Mermod, p. 106.

35. *Ibidem*, p. 38. Novalis, Ed. R. Samuel, I, 82.

sité dans les constructions; l'élégance de la langue, une certaine préciosité pourraient laisser croire à une ressemblance essentielle des deux écritures. Roud est certainement plus proche du lyrisme fluide de Novalis que du dépouillement de certains *Hymnes* holderliniens par exemple; cependant il ne peut s'abandonner au flux de la prose novalésienne; il a besoin de la contenir, de lui imposer un relief, une structure, de la soumettre à l'unité d'un ton haut: ces exigences de forme révèlent chez Roud un trait de classicisme.

«Préface» et «Note du traducteur»

Si l'adhésion du traducteur à la prose novalésienne n'est pas totale, Roud affirme par ailleurs avec enthousiasme le sentiment de parenté spirituelle qui le lie au poète romantique. La «Note du traducteur» dans le recueil Mermod — Roud parle de «cette sorte de saisissement»³⁶ que peut susciter une seule phrase de Novalis — et surtout la «Préface» en témoignent. Roud a reconnu dans l'œuvre de Novalis la qualité et le pouvoir de fascination d'un ailleurs qu'il n'a lui-même que fugitivement aperçu: «[...] tous ceux qui, pour s'être penchés un jour sur son œuvre, ne parviennent plus à détacher leur regard de ce miroir magique où le réel prend la transparence et l'éclat mystérieux d'un ailleurs qu'ils reconnaissent pour l'avoir entrevu parfois, le temps d'un éclair, au plus secret d'eux-mêmes.»³⁷

Roud semble ici se désigner lui-même: l'ailleurs «entrevu parfois» est une certitude qui apparaît dans ses textes de manière explicite dès 1932, en particulier dans un dialogue qui suit le *Petit traité de la marche en plaine*, «Le Corps et l'Ombre», où l'on retrouve l'idée du «paradis épars»; le poète, sous la figure du Corps, propose de «chercher les matériaux d'une autre demeure» (I, 152).

La phrase-clé de Novalis sur le paradis a certainement ouvert à Roud la voie poétique de ce pôle capital et positif de son œuvre. Deux autres phrases issues des *Fragments*, citées aussi dans la «Préface» ont pu jouer un rôle dynamique et positif dans le travail créateur de Roud: la première — «tout le visible adhère à l'invisible»³⁸ — trouvera son expression la plus précise dans *Requiem*, alors que le poète découvrira l'unité d'ici et d'ailleurs (III, 74). Le secret de cette réconciliation réside dans une ouverture de l'âme à des visions qui transmutent l'espace visible en une «profonde réalité intérieure» — invisible: seul l'éprouve l'homme qui «ferme les yeux» (III, 71). La seconde phrase — «la poésie est le réel absolu»³⁹ — trouve déjà des répercussions dans le texte «Le Corps et l'Ombre»: le poète qui sait regarder les choses sans les assigner à une fin transforme le réel en un monde «à la fois inexplicable et splendide» (I, 153), grâce à une vision absolue qui ne cherche pas la reconnaissance ou la nomination, mais le pur émerveillement.

Les impulsions que l'œuvre de Novalis a pu donner à Roud apparaissent comme décisives; mais l'approche de l'œuvre du poète romantique en sera d'autant plus limitée: Roud va cerner quelques aspects du poète, qu'il juge essentiels et centraux.

36. Novalis, Ed. Mermod, p. 205.

37. *Ibidem*, p. 27.

38. *Ibidem*, p. 20.

39. *Ibidem*, p. 24.

Toute la préface du recueil Mermod, qui retrace les grandes étapes de la vie et de la création poétique de Novalis, est fondée sur une sorte de jeu: Roud nous laisse croire quelque temps à l'ambiguïté de l'homme — vivant, actif, avide de savoir d'une part, voué à l'absence, à la nuit, à la mort d'autre part — puis s'affirme la certitude que le poète a au fond de lui toujours dépassé cette ambiguïté pour reconnaître son vrai centre, sa vraie patrie: l'ailleurs, la mort. Roud dresse le tableau d'une vie presque mythique, tout entière subordonnée à une seule vérité, raffermie sans cesse par les pressentiments du poète. Elle apparaît ainsi, dessinée à grands traits, comme douée d'une logique fatale à laquelle tout concourt: le visage du poète — «Ces yeux sont trop vastes, ce regard trop fixe»⁴⁰ —, son «regard d'absent»⁴¹, sa conduite d'«échec inéluctable»⁴², le pacte avec la mort qui «gît au centre de sa vie comme de son œuvre»⁴³, l'événement capital, la mort de Sophie, qui figure «un vertigineux renversement de la vie du poète»⁴⁴, le *Journal* où s'affirme la volonté de mourir jeune, un passage du quatrième *Hymne* enfin: «mais dans le secret de mon cœur je reste fidèle à la Nuit»⁴⁵. Roud cite ce passage comme preuve du refus de Novalis de faire de la terre sa patrie, alors même qu'il vient de se fiancer une seconde fois, avec Julie de Charpentier: il identifie ainsi la vie du poète à son œuvre, dans ce cas par le biais d'une affirmation extraite des *Hymnes*.

Comme dans sa présentation de Trakl, Roud met en lumière le caractère nécessaire d'une vie soumise à un destin non pas subi, mais consenti, pressenti, attendu. Cette vie est douée d'unité: le visage du poète, son œuvre, son existence d'homme sont inséparables et décrivent un cercle autour de ce «centre» de l'être qui est la connaissance intime de sa vraie destination.

On comprend dès lors que Roud ait préféré pour son recueil le *Journal intime aux Fragments*. C'est pourtant dans les *Fragments* que Roud a découvert certaines pensées révélatrices sur le sens de la poésie et de la quête qu'elle implique. Son choix, dans l'ensemble des *Fragments*, est significatif d'une attention portée à certains aspects de l'œuvre: en sept livraisons échelonnées de mai à octobre 1930, Roud propose dans *Aujourd'hui* un ensemble librement choisi, sans avertissement ni indication de date ou de provenance, sans mention de coupures ou de changements d'ordre⁴⁶.

Roud a rassemblé, pour chaque livraison, des *Fragments* centrés de manière plus ou moins rigoureuse sur un thème: la poésie, la philosophie, la vie de l'esprit, les rapports du visible et de l'invisible, la religion. Ces textes brefs contiennent des vues et des pensées dont Roud a pu se sentir proche, en particulier celles qui touchent la conception de la poésie: «Le sens poétique a beaucoup de ressemblance avec le sens mystique»⁴⁷ ou encore: «La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est poétique, plus elle est vraie.»⁴⁸ Au niveau philosophique aussi, Roud a

40. *Ibidem*, p. 12.

41. *Ibidem*, p. 13.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*, p. 17.

45. *Ibidem*, cité dans la «Préface», p. 25.

46. C'est d'ailleurs une habitude de la revue *Aujourd'hui* de donner des extraits de textes ou des aphorismes sans le moindre commentaire, serait-ce bibliographique.

47. *Aujourd'hui*, n° 25, 22 mai 1930, p. 5.

48. *Ibidem*.

pu découvrir des réflexions proches des siennes, par exemple: «C'est en nous que mène le chemin mystérieux. C'est en nous (ou nulle part alors) que gît l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir.»⁴⁹

Mais ces *Fragments* sont empreints aussi du subjectivisme absolu que Novalis a développé à sa manière, à la suite de l'enseignement de Fichte: Novalis a une très grande foi dans l'esprit, tout-puissant et capable d'augmenter ses pouvoirs jusqu'à parvenir à animer la matière. Le monde est pour lui le reflet de l'esprit humain: «Qu'est-ce que la nature? Un index, un plan encyclopédique, systématique de notre esprit»⁵⁰ ou «Ainsi le monde est en réalité une communication, une révélation de l'esprit»⁵¹ ou enfin «Le monde est un *trope* général de l'esprit, son image symbolique»⁵².

Il est certain que Roud ne pouvait se sentir en accord avec des affirmations aussi audacieuses et radicales. Le poète roudien a aussi en quelque sorte le pouvoir de modeler, de modifier la réalité de la nature, non par la force de l'esprit, mais par celle de la vision: l'homme qui sait regarder les choses en les dépouillant de leur fin verra et créera une réalité miraculeuse: «Pour lui un arbre cesse d'être un arbre, un visage devient un temple et un abîme» (I,153). S'il peut y avoir échange et réponse entre le poète et le monde, c'est que ce dernier est doué d'une certaine autonomie, d'une vérité propre, d'un mystère fondamental; le monde peut captiver l'esprit du poète qui, lui, peut s'y abandonner. L'accord n'aurait aucune valeur si la ressemblance de l'homme et de la nature, leur correspondance étroite, selon l'idée de Novalis, était donnée *a priori*. Implicitement le poète roudien rejette tout subjectivisme: «Plus que le mot célèbre d'Amiel: *Tout paysage est un état d'âme*, la phrase de Brulard-Stendhal me paraît traduire exactement ce mystère [il s'agit de la «captivité savante» que subit l'âme abandonnée à un paysage]: *Les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme*» (II,191).

Le subjectivisme de Novalis est encore renforcé par une vision au futur des possibilités dont dispose l'esprit humain de développer ses forces et sa maîtrise:

chacun acquerra un sens complet, précis et sûr de son propre corps; pour la première fois l'homme deviendra vraiment indépendant de la nature, peut-être même capable de régénérer des membres perdus, de se donner la mort par l'acte seul de son vouloir et d'obtenir ainsi pour la première fois des renseignements véritables sur le corps, l'âme, le monde, la vie, la mort et le monde des esprits.⁵³

Ces considérations dépassent de loin, par leur portée philosophique, le plan plus modeste où elles peuvent encore intéresser Roud, à savoir sa conception de la poésie et les conditions de son existence de poète, confrontée à la nature et à quelques êtres proches, et non pas à l'humanité, encore moins à l'humanité future.

L'ambition, l'audace, le caractère volontaire de certaines affirmations de Novalis dans les *Fragments* ont dû être assez étrangers à Roud. Le subjectivisme de Novalis implique un dynamisme de l'esprit et une valorisation de

49. *Aujourd'hui*, n° 34, 24 juillet 1930, p. 5.

50. *Aujourd'hui*, n° 41, 11 septembre 1930, p. 5.

51. *Ibidem*.

52. *Aujourd'hui*, n° 42, 18 septembre 1930, p. 5.

53. *Aujourd'hui*, n° 35, 31 juillet 1930, p. 5.

la volonté; le poète veut créer sa propre vie, la soumettre aux exigences de son idéalisme: «Notre vie n'est pas un rêve, mais elle doit en devenir un, et peut-être le deviendra-t-elle»⁵⁴. Aussi Novalis exclut-il la force contraignante de la fatalité: «La fatalité qui nous opprime, c'est l'inertie de notre esprit. Par l'élargissement de cet esprit nous deviendrons nous-mêmes la fatalité»⁵⁵.

Roud considérerait-il ces affirmations comme l'expression des tendances vitales de Novalis, toujours niées par l'aspiration à la mort? Est-ce pour cette raison qu'il exclut ces *Fragments* de son recueil, afin de mieux mettre l'accent sur le destin de Novalis, sur l'échec irrémédiable des forces de vie devant l'essentielle absence au monde, sur «cette fatalité d'absence éternelle»⁵⁶? On peut le penser en remarquant dans la «Préface» le souci qu'a Roud de montrer l'unique nécessité qui conduit la vie de Novalis.

Roud n'établit aucun rapport entre les *Fragments* et la vie de Novalis, alors qu'il insiste sur la relation étroite des *Hymnes* et de la vision du 13 mai 1797, relatée dans le *Journal*. L'identité du poète s'est définie pour Roud à partir de données existentielles limitées à l'extrême et dépouillées de tout l'apport philosophique qui leur est pourtant essentiel. Faut-il penser que Roud réduit la portée de tout le travail intellectuel de Novalis faute de pouvoir adhérer à son subjectivisme et à ses ambitions visant l'histoire de l'humanité? Il est certain en tout cas qu'il a laissé dans l'ombre les aspects actifs et volontaires du tempérament de Novalis ainsi que, dans sa biographie du poète, le rôle de ses activités philosophique et scientifique.

Roud a négligé également la place de l'activité professionnelle de Novalis parallèlement à sa vie de poète. La remarque de Gerhard Schulz dans le tome 3 des *Schriften* de Novalis fait sentir combien l'interprétation de Roud est limitée à la seule vie poétique alors qu'elle prétend donner du poète une image unitaire:

Friedrich von Hardenberg hat die meiste Zeit seines kurzen Lebens seinem Beruf als kursächsischer Salinenbeamter und der Ausbildung zu diesem Beruf gewidmet — seine schriftstellerische Leistung hat er eigentlich nur als «Nebensache», als «Bildungsmittel» angesehen, wie er am 5. Dezember 1798 an Just schreibt, als eine Nebenarbeit allerdings, die der Hauptarbeit erst ihren tieferen Sinn gab und auch auf sie fördernd, humanisierend zurückgewirkt hat. Denn beide Bereiche — bürgerlicher Beruf und dichterische Berufung — stehen bei ihm nicht getrennt nebeneinander, sondern befinden sich in ständiger Wechselwirkung.⁵⁷

Le choix du *Journal*

Roud ne reprend pas les *Fragments* traduits dans *Aujourd'hui* pour le recueil que publie Mermod; par contre il y introduit une traduction, jamais parue jusque là, du *Journal*. Roud comprend ce *Journal* comme une voie qui conduit le poète vers ce «moment où il sent, sous la poussière du quotidien monotone, affleurer en quelques mots, poindre inexorablement cette fatalité d'absence éternelle enfin consentie»⁵⁸.

54. *Aujourd'hui*, n° 41, 11 septembre 1930, p. 5.

55. *Ibidem*.

56. Novalis, Ed. Mermod, p. 208.

57. Novalis, Ed. R. Samuel, III, 697.

58. Novalis, Ed. Mermod, p. 208.

Roud a traduit le *Journal* de 1797, tenu après la mort de Sophie, et celui de 1800, qui précède de quelques mois la mort de Novalis. De l'un à l'autre, l'attitude du poète change radicalement : en 1797 Novalis mesure la valeur de sa vie à sa plus ou moins grande fermeté face à sa résolution unique — mourir, quitter le monde terrestre, rejoindre Sophie. Mais toute sa volonté ne suffit pas à écarter le flot de vie, de tentations, de sensualité, de curiosités multiples qui l'assaille chaque jour. Dans ce *Journal* où se côtoient les remarques humbles et orgueilleuses, la sincérité extrême et la mauvaise foi, l'exaltation et l'angoisse, peut-on faire la part des choses, accorder plus de poids à certaines affirmations — «Depuis lors, je n'appartiens plus à ce monde»⁵⁹ ou «Elle est morte — je mourrai donc aussi — le monde est vide»⁶⁰ — qu'à d'autres — «Ma résolution m'apparut sous un jour quelque peu lugubre»⁶¹ ou «Je ne puis parvenir encore à m'habituer entièrement à ma résolution. Toute ferme qu'elle paraisse, ce qui me met parfois en défiance, c'est qu'elle demeure à mes yeux si lointaine, si inaccessible et qu'elle revête un caractère si étrange»⁶²?

Novalis fait des plans de ses études futures, se laisse parfois aller à son ambition : je «rêvai sur ce que je pourrais entreprendre si j'étais prince-électeur de Saxe»⁶³; d'autres fois, toute activité lui semble vaine : «Les hommes ne me conviennent plus, et je ne suis plus à ma place au milieu d'eux»⁶⁴ : Novalis est en effet mort jeune, de la tuberculose, qui avait déjà emporté son frère. En 1797, les premières atteintes du mal sont sensibles; Roud traduit à la suite du *Journal* de cette année-là «Quelques notes tirées des *Fragments*» : Novalis évoque la possibilité d'une aggravation de sa maladie, il ne s'y résigne pas mais élabore au contraire un vaste programme d'études et de travaux, établit un plan extrêmement serré de ses journées où «le perfectionnement de mes mœurs et de ma religiosité»⁶⁵ côtoie la vie de société, les distractions et les études scientifiques. Il semble que la seule idée de son mal suscite en lui un regain de volonté et d'activité.

Dans le *Journal* de 1800 — la maladie est alors déclarée — l'angoisse et la lutte que Novalis engage contre elle modifient considérablement ses réflexions et ses pensées.

La foi, la confiance en Dieu ont remplacé sa résolution; Novalis n'évoque Sophie qu'une seule fois : «Là où Sophie veille avec Erasme [le frère mort du poète], je puis bien trouver mon repos»⁶⁶. Novalis se défend contre son mal et contre l'angoisse en s'exhortant à s'abandonner à la volonté divine : «Que la volonté du Seigneur s'accomplisse — non la mienne»⁶⁷. Roud comprend cet abandon, dans sa «Préface», comme l'accomplissement de la «résolution» de 1797 : «la Mort a bonne mémoire des pactes conclus», «nul ne peut se peindre par avance, afin de s'en défendre mieux, l'horreur sournoise et comme feutrée du visage que choisit la Mort quand elle *essaie*. Mais on dirait qu'aux derniers mois elle s'est laissé toucher, comme tous les vivants qui

59. *Ibidem*, p. 164.

60. *Ibidem*, p. 165.

61. *Ibidem*, p. 137.

62. *Ibidem*, p. 141.

63. *Ibidem*, p. 170.

64. *Ibidem*, p. 173.

65. *Ibidem*, p. 178.

66. *Ibidem*, p. 185.

67. *Ibidem*, p. 189.

l'ont connue, par cette figure de poète attirante et mystérieuse entre toutes»⁶⁸. Roud rapporte ensuite le témoignage de Tieck sur les derniers moments, très paisibles, du poète; il insiste ainsi sur l'unité du pressentiment, de la volonté et de la fatalité dans la vie de Novalis. Il s'agit bien ici d'une interprétation de Roud, car les deux parties du *Journal* ne donnent pas l'impression d'une continuité : la «résolution» de 1797 est volontaire, indépendante de toute circonstance extérieure, l'abandon à la volonté divine en 1800 est un des modes du combat contre l'angoisse, il est la réaction d'un esprit énergique contre la maladie et l'idée de la mort. Ce consentement même apparaît davantage comme quelque chose de conquis que, selon l'optique de Roud, comme la réalisation paisible de la phase ultime d'un destin accepté.

Roud interprète de Novalis : les limites d'une adhésion

L'image qu'offre de Novalis le recueil Mermod est partielle, mais elle met pourtant en évidence l'unité et la cohérence d'une œuvre. Cette impression d'unité est due au rapprochement, à l'identification parfois, que Roud opère entre l'œuvre et la vie de Novalis.

La vision roudienne du poète romantique s'est constituée d'une part par un mouvement d'adhésion, qui se manifeste dans les choix et la «Préface», à la partie de l'œuvre de Novalis centrée sur la mort de Sophie et le pressentiment de sa propre mort, et sur une conception mystique et magique de la nature; par l'exclusion d'autre part de tout ce qui fait de Novalis un des penseurs les plus originaux et les plus vastes, l'un des grands découvreurs du romantisme allemand.

Roud «romantise» la vie de Novalis : il la décrit dans les termes d'un conflit où la supériorité de la pulsion de mort sur la pulsion de vie apparaît comme la vérité nécessaire de l'existence du poète. Mais il passe sous silence, par ailleurs, les aspects les plus fortement romantiques de Novalis : l'ensemble des textes consacrés à la philosophie de la nature et la participation du poète à un mouvement littéraire précis, qui a son histoire et ses doctrines. Ainsi Roud a minimisé le rôle qu'a joué dans l'œuvre de Novalis la théorie littéraire, telle qu'on en débattait dans le groupe romantique d'Iéna, et dans la revue de Friedrich Schlegel, l'*Athenaeum*. Toute la réflexion scientifique et philosophique de Novalis échappe également à Roud : il réduit l'œuvre de Novalis à deux textes et à des fragments de journal, qui n'en constituent qu'une très petite partie.

Les romantiques d'Iéna, que Novalis fréquentait, tentèrent d'élaborer une idée de la littérature comme un grand organisme réunissant la philosophie, la poésie et la critique, niant la distinction des genres de la poétique classique, dépassant toutes limitations formelles. La Poésie n'est ainsi pas seulement verbale, elle vise un au-delà de la littérature qui rejoint son en-deçà, la poésie primitive a-verbale de la nature, de l'enfant. Novalis le dit lui-même dans les *Disciples à Sais* : la poésie passe par la découverte de «cette grande écriture chiffrée que l'on aperçoit partout : sur les ailes, sur les coquilles des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux et les pétrifications, [...]»⁶⁹.

68. *Ibidem*, p. 26.

69. *Ibidem*, p. 31.

La nostalgie d'une poésie magique et primitive, sans distinction du sujet et de l'objet, conduit les romantiques à une attitude où l'esprit seul — conscient, lucide, indépendant — peut retrouver par l'art une sorte de toute-puissance. Ainsi se rejoignent dans l'idéalisme magique de Novalis deux attitudes qui peuvent sembler antagonistes: la croyance magique et l'ironie romantique. Le poète romantique va s'affirmer en posant l'autonomie de l'esprit humain par rapport à la nature et à l'histoire et en refusant, fort de son subjectivisme, la fonction mimétique de l'art. La réalité objective disparaît ainsi peu à peu des préoccupations des romantiques.

Pour Gerda Heinrich⁷⁰, l'ironie romantique est une manière, pour le sujet, de prouver son indépendance et sa vision lucide et distante des choses dans un monde qui lui est étranger ou même ennemi; elle implique un détachement, un désengagement absolu de la réalité objective. L'ironie exprime une protestation contre cette réalité mais aussi un sentiment d'impuissance à la changer. Cette impuissance est en quelque sorte compensée par le défi d'une imagination toute-puissante, mais qui se désintéresse totalement des conditions empiriques que la réalité impose à l'homme. La seule liberté du romantique est dès lors celle de son sentiment intime et individuel.

Roud semble avoir craint d'entrer dans cette voie où le romantisme, et Novalis en particulier, a manifesté le plus d'audace mais a couru aussi le plus de risques d'aboutir à des impasses. Au niveau de la poétique pourtant, certaines similitudes sont évidentes: Roud a la nostalgie d'une poésie vivante et vécue, antérieure aux mots, qui révèle l'accord du monde et du poète; la poésie verbale vient en un second temps, elle a souvent quelque chose de laborieux. Mais cette opposition de la vie et de la forme est dépassée chez les romantiques par le concept d'une Poésie absolue et totalement détachée de l'imitation: cette esthétique idéaliste, confiante dans les pouvoirs de l'esprit, est infiniment trop audacieuse dans sa prétention totalisatrice pour convenir à un poète comme Roud.

Si la poésie roudienne est en quête de l'ailleurs, elle est aussi attentive aux manifestations les plus humbles du monde visible, qu'elle cherche parfois à dire au plus près de leur réalité. L'un des risques les plus évidents de l'entreprise romantique est celui, on l'a dit, de la perte de la forme. C'est sans doute ce risque qui a causé chez Roud les plus fortes réticences à entrer de plain-pied dans l'univers des romantiques allemands. La langue poétique, pour Novalis, devait être «romantisée», elle devait être capable, tel un instrument magique, de faire accéder à la conscience les mouvements obscurs de l'inconscient, elle devait dépasser l'insuffisance de la langue conceptuelle: mais sa nature même n'était-elle pas par là niée? Il fallait dès lors renouveler toutes les formes: ainsi Novalis crée avec *Heinrich von Ofterdingen* un roman dont la matière même est poétique; comme les *Disciples à Saïs*, ce roman restera inachevé.

Dans son approche de Novalis, Roud a privilégié par ses choix et par sa traduction les aspects où s'imposent la résistance et la définition claire d'une forme: il place au centre de son recueil l'œuvre la plus achevée et la plus harmonieuse de Novalis, les *Hymnes à la Nuit*, il insiste dans son interprétation de la vie du poète sur la ligne évidente et cohérente d'un destin, il donne à la prose novalésienne, par une grande diversité d'effets rhétoriques, des contours et un relief qui sont souvent la négation de son uniforme fluidité.

70. Dans son livre *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik*, Kronberg, Scriptor Verlag, 1977.

La réception de Novalis par Roud est donc ambiguë: la vision du poète que nous donne le traducteur apparaît d'une part comme romantique, dans la mesure où elle présente une vie et une œuvre unies par une nécessité intime; d'autre part les résistances de Roud à certains aspects de l'œuvre novalésienne semblent toucher précisément les positions essentielles du poète.

Ainsi Roud demeure étranger au subjectivisme et à l'idéalisme absolus que Novalis exprime par exemple par cette phrase: «Il [le poète] représente, — au sens le plus littéral, — le sujet-objet: âme et monde»⁷¹, où l'on reconnaît l'identité — proposée par Fichte comme un idéal à poursuivre — du «non-moi» (la nature) et du «moi» (l'esprit). Dans la poésie roudienne, seul le sujet distinct peut trouver en lui une voix pour répondre à l'appel ou à l'interrogation du monde. On comprend dès lors que le traducteur ait écarté les textes et les fragments philosophiques dans lesquels sont exposés les postulats idéalistes et subjectivistes propres au romantisme allemand. Roud résiste aussi — essentiellement — à l'esthétique novalésienne en soumettant sa traduction à des contraintes stylistiques classiques; sa version française ne suggère pas la qualité d'indétermination de la prose novalésienne, ni les prétentions romantiques à intégrer tous les genres dans un absolu littéraire aux possibilités infinies.

Ces résistances convergent: le souci de la forme chez Roud est corrélatif du désir de saisir le réel dans son objectivité. On peut donc, en conclusion, situer le goût et l'intérêt de Roud pour Novalis au plan d'une thématique plus qu'à celui d'une esthétique: le poète vaudois a isolé et aimé des textes, une expérience poétique et mystique, la qualité d'une vie, mais il ne s'est pas laissé entraîner vers une pensée romantique qui commandait la libération, l'expansion et la confusion des genres et des formes littéraires.

71. *Aujourd'hui*, n° 25, 22 mai 1930, p. 5.

CHAPITRE III

Le recueil Rilke, 1945

Plus que pour les autres poètes allemands qu'il traduit — Hölderlin, Novalis ou Trakl — Roud fut discret sur sa relation à Rilke. On ne trouve dans les *Lettres sur le romantisme allemand* qu'une seule mention de Rilke, par Béguin, le 4 janvier 1948: «Vous avez raison de traduire ce poète-là [il s'agit de Trakl], je le crois plus grand que Rilke.»¹ Roud partageait-il cette opinion sur le poète? On ne le sait: on peut remarquer qu'il ne le cite pas parmi les «poètes qui me hantent»² et qu'il ne l'évoque pas non plus dans son œuvre, alors que Hölderlin et Novalis y apparaissent à plusieurs reprises.

Pourtant les *Lettres à un jeune poète*³ de Rilke, que Roud fait paraître chez Mermod en 1945, constituent le seul des trois recueils de traductions publiés chez cet éditeur qui ait été réédité⁴.

Les premiers textes de Rilke que Roud a traduits ne sont pas des poèmes ni des essais mais des lettres; les premières traductions de Hölderlin, de Novalis ou de Trakl révèlent l'évidence d'une rencontre entre le poète et le traducteur et indiquent souvent le point le plus sensible de cette rencontre — ainsi les *Hymnes à la Nuit* de Novalis, les poèmes 'Elis' ou 'Hélian' de Trakl. En est-il de même pour Rilke?

Les lectures de Roud ont sans doute été orientées au début par l'intérêt que la Suisse romande portait alors au poète qui avait vécu ses dernières années à Muzot, en Valais, et à qui l'on voulait rendre hommage. La *Revue de Montana-Vermala* publie le 15 juin 1935 une «Lettre de Muzot» traduite par Roud, adressée à la princesse de Thurn et Taxis, datée du 25 juillet 1921; cette lettre est essentiellement descriptive et historique. En septembre 1939 la revue *Suisse romande* consacre un numéro spécial à Rilke: il s'agit d'un recueil de souvenirs et d'hommages, où sont publiées en outre de nombreuses lettres du poète à des amis et artistes suisses. C'est l'homme surtout qui est célébré ici, le poète qui trouva en Valais son dernier refuge et fit ainsi honneur à la Suisse romande; l'œuvre elle-même reste dans l'ombre.

Outre la «Lettre sur Muzot», reprise de la *Revue de Montana-Vermala* dans le numéro spécial de *Suisse romande*, paraissent «Deux lettres à Mademoiselle X» que Roud avait déjà traduites pour la *Revue* de Lausanne

1. *Lettres sur le romantisme allemand*, op. cit., p. 157.

2. *Ibidem*, p. 159.

3. *Lettres à un jeune poète*, précédées d'*Orphée* et suivies de deux essais sur la poésie. Nouvelle version française de Gustave Roud, Lausanne, Mermod, «Le Bouquet», 1945. (Cité désormais: Rilke, Ed. Mermod).

4. Mermod, «Le Bouquet», 1956.

(2 septembre 1936). Roud les introduit ainsi: «Ces deux lettres sont extraites d'une suite de réponses — inédites en allemand — que Rilke donna aux messages d'une jeune fille de N. abandonnée par son fiancé.»⁵

La traduction de ces deux lettres était sans doute une commande; mais grâce à elles, l'intérêt de Roud s'est d'emblée porté sur des pages qui expriment de manière très claire l'essentiel de la conception rilkéenne de l'amour. Rilke fait apparaître à Mlle X, dans sa lettre de fin novembre 1923, la supériorité de l'amante sur l'amant: le pouvoir d'aimer de la femme est plus grand que celui de l'homme. Abandonnée, la femme qui aime est capable parfois de dépasser l'objet premier de son amour — «laissant le cœur embrasé irradier au loin dans le vide son amour»⁶ — et de métamorphoser sa passion en amour de Dieu. Rilke cite souvent dans son œuvre, en particulier dans les Cahiers de *Malte Laurids Brigge*, les grandes amantes délaissées de la culture occidentale. Leur souffrance lui apparaît comme une libération: l'amour sexuel et humain, limité à un seul être, devient en elles infini et divin.

Ces femmes sont admirables pour Rilke car elles ont renoncé à leur désir de possession en le transformant en une force positive et pleine, en une visée passionnée mais sans but unique.

Par ces deux lettres Roud touche également un point central de la conception rilkéenne de l'art. L'envers de cette idée de l'amour féminin apparaît dans la crainte de l'homme d'affronter l'amour qu'il a suscité; il ne veut pas «sacrifier l'autre plan de sa vie, celui où il raisonne, où il agit, où il garde une apparente froideur»⁷. Ce conflit entre l'amour et la vie active, entre le sentiment et la création est vécu de manière aiguë par l'artiste: la rivalité de l'amour et du pouvoir créateur peut le paralyser. Aussi aspire-t-il à un amour qui laisse aux amants leur liberté, qui soit une énergie dont il puisse disposer pour son art. Aimer est une force et un élan, mais être aimé est une contrainte, un risque de se perdre et de voir sa créativité anéantie. Tout comme l'amour des vraies amantes est une transformation du désir en élan vers Dieu, pour le poète l'amour n'est grand et fertile que s'il peut être converti dans l'œuvre d'art.

Roud aborde ainsi d'emblée une des préoccupations dominantes de Rilke: la question du rôle de l'artiste, de sa personnalité, de la forme de son existence. L'attention de Roud demeure centrée, dès les premières traductions, sur des textes qui sont en quelque sorte des commentaires sur le travail du poète: des lettres et des essais.

Le recueil paru chez Mermod contient les *Lettres à un jeune poète*, deux essais, *Sur le jeune poète* et *Sur le poète*, et, en introduction, le poème de 1904 'Orphée-Eurydice-Hermès', extrait des *Nouveaux poèmes*.

Le choix de ce poème révèle le sens et l'unité que Roud voulait donner à cet ensemble de textes: la poétique de Rilke peut être placée sous le signe d'Orphée, le dieu qui, entre les hommes et les dieux, entre la vie et la mort, exerce une fonction de médiateur et assure la durée de l'être par la métamorphose, principe même de la vie qui permet le dépassement des contraires. Par son chant et sa plainte, Orphée est parvenu à pénétrer aux Enfers puis à franchir à nouveau la limite qui le ramènera au monde des vivants. Ce passage des limites, cette métamorphose est l'œuvre même pour Rilke:

5. *Suisse romande*, numéro spécial consacré à *Rilke en Valais*, septembre 1939, p. 201.

6. *Ibidem*, p. 204.

7. *Ibidem*, p. 203.

wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird⁸.

Le fondement de la poétique de Rilke apparaît dans ce poème à travers le mythe d'Orphée: l'art n'est pas imitation, mais transformation, métamorphose. Ici s'annonce aussi ce que Rilke exprimera plus tard dans la neuvième *Élégie de Duino*: le rôle du poète est de «comprendre ces choses qui vivent de s'en aller, les comprendre pour les louer»⁹ — c'est la plainte du poète qui a saisi la fugacité de l'ici — mais aussi de les transformer par l'art en une réalité qui ne soit plus exposée au temps: «Terre, n'est-ce pas ceci que tu veux: renaître en nous invisible»¹⁰.

Déjà dans le poème de 1904 la plainte d'Orphée est créatrice, son amour se transpose en un monde créé, en œuvre: «un univers de plainte pure / où tout avait repris présence»¹¹.

Ce poème est pour une autre raison encore très révélateur du lien qui dans la poétique de Rilke unit l'idée de l'amour à celle de l'art. Inspiratrice de l'amour et du chant d'Orphée, Eurydice est absente, retirée dans sa propre mort: «Et par sa propre mort / comblée on aurait dit de plénitude»¹²; elle ne désire ni n'exige rien d'Orphée, qui ainsi est libre de transformer sa plainte amoureuse en un chant. L'échec de la quête d'Orphée compte moins que la révélation par le mythe des conditions idéales de la création artistique: l'amoureuse inspiratrice a dépassé le désir de l'homme aimé — «ce n'était plus cette île et ce parfum / du lit vaste, ni le seul bien de ce seul homme»¹³. Son absence même suscite la plainte et exalte la puissance créatrice du poète; l'œuvre apparaît comme le fruit de la métamorphose de l'amour humain selon les lois de l'art, dont la fonction essentielle est représentée par le passage, le dépassement des limites qui séparent la mort de la vie.

La «Note du traducteur»

La composition du recueil de traductions de Rilke apparaît comme très soigneusement concertée: le poème et les textes choisis couvrent une période limitée de la création rilkéenne, de 1904 à 1913; ils disent l'effort intense que Rilke a poursuivi dans sa réflexion sur l'être et la mission du poète. Réunis, ces textes donnent l'impression d'une quête cohérente et suivie, menée par le poète afin de définir son identité, ou mieux de la créer.

Nul doute que Roud se soit senti directement interpellé par cette tentative de trouver de manière entièrement originale et personnelle la vérité de ce

8. 'Orpheus. Eurydike. Hermes', vers 38-40. Je souligne. Roud n'indiquant pas l'édition dont il s'est servi, je cite le texte allemand d'après l'édition la plus récente des œuvres complètes: *Sämtliche Werke*, herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1955-1966, 6 Bände. (Cité désormais: Rilke, *Sämtliche Werke*). Le poème cité se trouve dans le volume 1, pp. 542-545.

9. Rilke, *Œuvres II, Poésie*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, Seuil, 1972, p. 370. Traduction Lovand Gaspar.

10. *Ibidem*, p. 371.

11. Rilke, Ed. Mermod, p. 15.

12. *Ibidem*, p. 16.

13. *Ibidem*, p. 17.

qu'est «l'être-artiste». Dans la «Note du traducteur» qui clôt le recueil, Roud va jusqu'à s'identifier, passagèrement, au poète qu'il commente. Parlant de l'«imprévisibilité de la grâce» — la grâce de la voix poétique — Roud évoque la souffrance que provoque cette impossibilité d'agir volontairement sur l'inspiration et l'ouverture que peut offrir cet état de docilité et d'extrême sensibilité:

*nous sommes condamnés à la totale attente, et tout ce que nous pouvons faire, c'est de rendre cette attente aussi vaste que possible, aussi profonde; de nous ouvrir avec assez d'humilité et d'abandon à l'immédiat pour devenir sensibles aux plus légers signaux qui viendront magiquement rouvrir en nous la source close et nous rendre à nous-mêmes en nous rendant notre voix.*¹⁴

Le passage s'est fait comme naturellement de Rilke à «Un poète»¹⁵, et d'«Un poète» à tous les poètes, à «nous»¹⁶. En effet quoi de plus roudien que ce paragraphe sur l'attente poétique?

Roud a placé au centre de sa «Note» finale, sous le signe de Hölderlin — une citation de l'*Élégie* 'Le Pain et le Vin' ouvre et clôt le texte critique —, le problème des intermittences de la grâce poétique, conçue comme une fatalité divine. C'est là sans doute ce qui a le plus rapproché Roud — dont la poétique est fortement marquée par cette idée de l'attente passive — de Rilke.

Les éléments biographiques que Roud donne de la période de 1904 à 1913 tendent aussi à mettre en évidence cette fatalité d'une grâce imprévisible: «Toute notre énumération de lieux et de dates n'était, semble-t-il, que pour mieux faire contraste, par ce quelque chose d'errant, de perdu qu'elle suggère, année après année, avec l'imprévisible solennité de cette visitation.»¹⁷

Le passage de *Sur le jeune poète* que Roud cite dans sa «Note» est sans doute le point le plus précis et le plus juste de sa rencontre avec Rilke, car l'inspiration n'y apparaît pas liée au divin:

*Qui vous nommera tous, ô complices de l'inspiration, vous qui n'êtes rien, sinon rumeurs, ou battements de cloches qui s'arrêtent, ou voix d'oiseaux étrangement nouvelles aux bois oubliés? Ou ce miroitement d'une fenêtre qu'on ouvre dans l'aube incertaine, ou le ruissellement d'eaux précipitées; ou quelque brise; ou des regards...*¹⁸

La conception de la divinité chez Rilke et le rôle qu'elle joue dans l'art ne sont pas aussi simples ni aussi univoques que Roud nous le laisse penser en faisant de Rilke un modèle du poète qui, au sens holderlinien, est exposé à l'intrusion, à l'assaut divins. Le poète apparaît, dans l'essai *Sur le jeune poète*, comme un «vase fragile» où vont pénétrer les dieux; ceux-ci, tout comme chez Hölderlin, ont besoin des hommes: «Car en vérité, la grandeur des dieux est liée, elle aussi, à leur propre détresse qui veut que nulle part, quelque demeure qu'on leur réserve, ils ne soient en sécurité, sinon dans

14. *Ibidem*, p. 152. Je souligne.

15. *Ibidem*, p. 151.

16. *Ibidem*, p. 152.

17. Rilke, Ed. Mermod, p. 166. Cette «visitation» est celle qui présida à la naissance de la première *Élégie de Duino*, en janvier 1911.

18. *Ibidem*, pp. 152-153.

notre cœur»¹⁹. Mais dès lors le poète se libère de cette puissance divine en lui ou plutôt la transforme selon sa propre loi en œuvre d'art: ce qui était chez Hölderlin une réalité antérieure au poète et plus haute que lui devient chez Rilke une visée de son art.

Le rapport du poète à Dieu s'inverse: l'artiste participe à la création d'un «Etre futur, le fruit final d'un arbre dont nous sommes les feuilles»²⁰. Dieu est à venir, le poète n'en est donc plus le fils. Roud évoque cette idée dans sa «Note»: «Dieu mûrit lentement au sommet de l'arbre temporel dont nous sommes par millions au long des siècles les feuilles respirantes...»²¹. Mais elle est liée pour Rilke à la loi organique qui régit la naissance d'un poème et qui fait de l'univers le lieu d'un vaste mûrissement où toutes choses s'accordent en «un halo de résonances temporelles»²². Roud n'envisage pas cette conception du rôle et de la place de Dieu avec la valeur subversive qu'elle prend dans la poésie rilkéenne: la représentation traditionnelle de Dieu apparaît à Rilke comme une menace pour l'artiste qui veut être un véritable créateur; le rapport au divin qu'établit la foi est pour lui le signe de la faiblesse de l'homme qui cherche un refuge et crée dès lors une représentation à sa mesure, selon ses besoins.

La figure de Dieu est ainsi pour Rilke une production changeante de l'imagination et de la créativité humaines. Le refus rilkéen d'une religion où Dieu figure un absolu antérieur et supérieur à toute activité humaine s'allie au refus du dépassement du monde de l'ici. La consolation recherchée dans la promesse d'un ailleurs est objet de mépris pour Rilke. La terre, où l'homme vit une existence toute de finitude, devrait être la seule visée du poète.

La création artistique est orientée vers le futur, elle y tend, le prépare, l'appelle; le poète ne sent pas les dieux derrière lui, mais devant lui, dans le champ de sa propre activité créatrice. L'essai *Sur le poète*, traduit par Roud, révèle symboliquement cette tension, cette projection vers l'avenir, vers «les lointains extrêmes»²³, que doit assumer le poète.

Cette conception du rôle actif du poète s'allie, sans qu'il y ait contradiction, à l'idée selon laquelle le génie poétique, envoyé des dieux, est chose étrangère à la volonté, qu'il exige de celui qui le reçoit une attente, une patience et un accueil particuliers.

Cette idée de l'inspiration supportée, portée par le poète comme un fruit à mûrir, apparaît surtout dans les *Lettres à un jeune poète* et dans l'essai *Sur le jeune poète*. L'importance du rôle visionnaire et proprement créateur du poète est soulignée par contre dans l'essai *Sur le poète*.

On remarque que Roud est beaucoup plus sensible, si l'on s'en tient à la «Note du traducteur», aux valeurs passives de l'inspiration poétique — attente, humilité, abandon, accueil, patience — qu'aux exigences très hautes de l'artiste qui non seulement laisse mûrir en lui le ferment divin, mais transforme le monde en art, crée une vérité, prétend au rôle de père du futur Etre divin.

L'unité de la «Note du traducteur» est assurée par la référence à Hölderlin et par la démonstration de la cohérence de la poétique rilkéenne.

19. Rilke, Ed. Mermod, p. 123.

20. *Ibidem*, p. 76.

21. *Ibidem*, p. 155.

22. *Ibidem*, p. 157.

23. Rilke, Ed. Mermod, p. 145.

Roud en effet intègre les aspects les plus actifs, les plus subversifs de cette poétique — Rilke est allé parfois plus loin que Nietzsche dans sa contestation du christianisme — à une conception mystique de la poésie, proche du romantisme de Novalis: il y a similitude entre la création spirituelle et la création charnelle ou végétale, le poète est un révélateur de la productivité organique de l'univers, particulièrement sensible à la loi qui régit toute vie, aux répercussions infinies de tout acte de création dans le Tout de l'univers — « Dans une seule pensée de créateur revivent mille nuits d'amour oubliées qui la comblent de noblesse et de grandeur »²⁴.

Par les deux idées dominantes de sa postface, Roud semble se rapprocher, dans sa vision de Rilke, des romantiques allemands.

Premièrement la référence à Hölderlin permet à Roud de présenter l'expérience poétique de Rilke comme l'expression typique de l'abandon à « la fatalité de poésie », tout entière soumise à une grâce divine imprévisible. Roud suggère même tout à la fin de son texte que la mort de Rilke est liée à la violence de la dernière « visitation » des dieux, que le poète supporta, mais à l'extrême limite de sa résistance: « deux mois, janvier, février 1922, où le déferlement des dieux atteint à une violence presque impensable. Et, quatre ans plus tard: la mort.

*Car un frêle vaisseau ne peut toujours enclore leur puissance... »*²⁵

Mais Roud ne dit rien de la maladie dont Rilke souffrait depuis plusieurs années. On retrouve l'exigence d'unité qui guide toujours Roud dans sa présentation de la vie des poètes: Hölderlin, Novalis, Trakl, Rimbaud, ces « absents au monde »²⁶ — auxquels il ajoute Alain-Fournier et Nerval — qui tous mourront jeunes ou quitteront tôt le monde des hommes ou de la poésie. Roud décrit leur vie selon cette nécessité fatale qui aurait orienté, dans l'acceptation ou dans la révolte, mais toujours avec le pressentiment de leur fin, leur relation à l'existence et à l'« autre réalité ».

Rilke, lui, n'est pas mort très jeune; il n'avait pas conclu, comme les autres poètes dont parle Roud, de « pacte avec la mort »²⁷. Le traducteur cependant présente sa mort comme l'expression dernière du risque qui a dominé toute sa vie poétique sous la forme d'une inspiration d'origine divine, dont la venue pouvait le briser: elle fut la conséquence ultime de l'assaut trop violent des dieux qui, semblablement, « n'ont pas hésité à rompre [Hölderlin] au moment où il allait atteindre les cimes de la vision et du 'chant' »²⁸.

La seconde idée dominante de Roud dans sa postface concerne non plus l'origine de l'inspiration mais l'attitude du poète face à elle. La patience, l'accueil, l'attente du poète participent de la même loi qui régit à la fois la nature et l'esprit: la loi universelle de la vie conçue comme un vaste organisme qui lentement mûrit chacun de ses fruits. On retrouve là le grand symbolisme subjectif de Novalis selon lequel « le monde est un trope général de l'esprit, son image symbolique »²⁹: cette correspondance de l'intérieur et de l'extérieur suppose l'intuition de l'unité de l'univers. Mais la conception

24. *Ibidem*, p. 58.

25. Rilke, Ed. Mermod, p. 167.

26. Novalis, Ed. Mermod, p. 13.

27. *Ibidem*.

28. Rilke, Ed. Mermod, p. 150.

29. *Aujourd'hui*, n° 42, 18 septembre 1930, p. 5.

rilkéenne — « la création spirituelle tire origine de la charnelle »³⁰ — inverse en quelque sorte la conception novalésienne, beaucoup plus subjectiviste.

Une autre différence, essentielle, entre Novalis et Rilke, se situe au niveau de la langue. Pour Novalis la langue est l'instrument adéquat de son projet de connaissance universelle; le poète romantique a confiance dans la langue poétique: elle a une fonction subjective dans la mesure où un sujet peut s'exprimer par elle, et une fonction objective car elle est fondée dans l'être même des choses, dans la « Weltseele » qui se manifeste à travers elle. La langue apparaît comme le point de rencontre de l'objectif et du subjectif.

Rilke n'a pas une telle confiance dans la langue. La langue poétique n'est pour lui ni l'expression d'une subjectivité ni l'avènement de l'être objectif. « *Gesang ist Dasein* » dit Rilke dans le troisième des *Sonnets à Orphée* (première partie): le chant n'est ni expression, ni désir, ni appel, il est: « Rien d'autre qu'un souffle. Une brise en Dieu. Un vent »³¹.

La parole poétique assure, telle une respiration, l'échange entre le dehors et le dedans, mais elle ne représente pas; elle garantit, comme Orphée, le passage, la métamorphose. En niant l'évidence d'un langage qui sans cesse se retournerait sur ce qui le précède — l'absolu, les dieux, l'unité première de l'univers ou plus simplement le réel — Rilke dépasse les positions du romantisme. Il fait de la parole poétique son but et sa tâche uniques: le chant n'est plus le lieu d'une nostalgie mais celui d'une création originale orientée vers l'avenir.

En insistant d'une part sur la fatalité divine qui pèse sur toute la vie créatrice de Rilke, en faisant participer la mort même du poète de cette fatalité, Roud laisse dans l'ombre un aspect capital de la poétique rilkéenne: la nécessité de s'en tenir à l'ici, au monde du fini, et d'exploiter au mieux la loi terrestre qui veut que tout passe. Sans doute le don de mourir que possède l'homme lui offre le privilège de transformer les choses éphémères, dans son « cœur invisible », en choses sauvées, libérées du temps par l'espace que leur ouvre la force imaginaire et transfigurante du poète: mais cette aspiration à l'atemporel est indissociable de la perception première de la finitude, de la mort — incitation toujours renouvelée à penser la vie comme métamorphose et non comme nostalgie de l'éternel.

En soulignant d'autre part la grande patience du poète, le lent mûrissement du poème, le caractère organique de la vie et de l'histoire humaines, Roud néglige l'ambition poétique de Rilke, qui ne se contente pas d'accueillir le poème mais veut en faire le lieu indépassable d'une vérité, une création autonome qui ne vise ni un en-deçà ni un au-delà de la poésie.

Si une parenté entre Rilke et le romantisme allemand est indéniable, par exemple dans l'idée du « Weltinnenraum », proche du « Weg nach innen » de Novalis, ou dans l'importance accordée au poète en tant que tel, de par sa fonction parmi les hommes, on peut aussi relever des divergences essentielles: la mise en doute, chez Rilke, de la foi, chrétienne en particulier, et de toute référence immédiate à un absolu non-terrestre, l'orgueil du poète qui, s'en tenant au monde humain et fini, refuse toute consolation divine, la méfiance face au subjectivisme romantique, qu'il concerne la vision de la nature ou celle de la création artistique, l'idée enfin que le chant est une existence qui ne témoigne ni d'un sujet ni de l'Être objectif, mais qui constitue

30. Rilke, Ed. Mermod, p. 57.

31. Rilke, *Oeuvres II, Poésie, op. cit.*, p. 380. (Traduction Armel Guerne).

par sa seule apparition linguistique une unité, la médiation réalisée entre le dedans et le dehors, entre le cœur et le monde.

Ces aspects de la poétique rilkéenne apparaissent peu dans la présentation de Roud. Ce sont par contre les éléments qui peuvent paraître les plus romantiques chez Rilke qui y sont accentués.

Le choix et la traduction d'un poème: 'Orpheus. Eurydike. Hermes'

Une étude de la traduction pourra-t-elle confirmer ce que la «Note du traducteur» nous a révélé de l'approche roudienne de Rilke?

Considérons d'abord la traduction de l'unique poème du recueil paru chez Mermod³²: 'Orpheus. Eurydike. Hermes' est un poème en vers non rimés de 10 ou 11 syllabes, à l'exception de quelques vers courts, de 5 ou 6 syllabes. Roud allonge une grande partie des vers de telle sorte qu'ils deviennent des alexandrins. Ces allongements impliquent des ajouts au plan sémantique et une amplification de l'essor rythmique qui confèrent aux vers français une ampleur, une solennité, une sorte d'évidence et d'unité qui ne sont pas toujours dans le texte allemand.

Prenons pour exemple le passage où apparaissent les figures d'Hermès et d'Eurydice (v. 42 et suivants³³). Hermès est décrit en quelques vers où chacun de ses attributs est présenté à l'aide de diverses constructions participiales:

45 die Reishaube über hellen Augen,
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
und flügelnd an den Fussgelenken;
und seiner linken Hand gegeben: sie.

Roud uniformise ce passage par l'alexandrin (hors le v. 43, qui est un décasyllabe), par la suppression du point-virgule au v. 45 et par la régularité de la construction substantif-adjectif ou participe passé:

45 la chape ailée au-dessus des yeux clairs,
les talons éventés d'un frémissement d'ailes,
la mince verge d'or brandie à son poing droit,
et, donnée, ah! donnée à son autre main: elle.³⁴

A cette unité syntaxique et rythmique — qui donne au texte de l'élan, mais aussi un caractère plus affirmé, plus insistant que ce n'est le cas dans l'original — s'ajoute une qualité passive de l'expression obtenue par le remplacement des participes présents par des participes passés («éventés», «brandie»), par des substantifs («frémissement»), par des adjectifs enfin

32. Roud a traduit par ailleurs trois autres poèmes de Rilke, appartenant aussi aux *Neue Gedichte*, 'Die Kurtisane', 'Venezianischer Morgen' et 'Spätherbst in Venedig': il s'agissait d'une commande de Mermod pour un volume d'artistes consacré à Venise, Mermod, «Le Bouquet», 1945. Ces poèmes n'ayant pas été choisis par Roud lui-même, je ne les intégrerai pas dans mon analyse.

33. Je donne la numérotation de la version française.

34. Rilke, Ed. Mermod, p. 15. Je souligne les participes passés, qui traduisent des constructions diverses de l'original. Le dernier mot de la citation est souligné par Rilke et par Roud. Pour les références au texte allemand, voir note 8.

(«d'or», «droit») qui ne se trouvent pas dans l'original. Ce passage souligne en allemand l'action, le mouvement vif de ce «Gott des Ganges»: deux éléments indiquant ce sens ne sont pas précisément rendus dans la traduction, «Reishaube» et «flügelnd». Le texte français est marqué davantage par la qualité et la description. Le traducteur semble vouloir montrer, donner à voir et à comprendre, assurer une sorte d'évidence sensible, de présence au poème.

Ce texte poétique met en évidence quelques marques typiques de cette tendance de la traduction: l'exclamation, la transformation du discours indirect en discours direct aux vers 34 à 37, le goût d'expliquer et de montrer les choses d'une manière à la fois précise et sensible — «*erschien des einen Weges blasser Streifen*» devient «un seul sentier venait se peindre d'un trait blême»³⁵, ou «*von der leichten Leier, / die in die Linke eingewachsen war*» est traduit par «de la lyre légère / que la gauche portait nouée à ses doigts»³⁶, enfin «*Die So-geliebte*» devient «Elle, objet d'un si grand amour»³⁷.

Cette manière de démonstration tendant au concret et à l'explicite a souvent pour but l'effet poétique, c'est-à-dire le désir d'éviter une formule trop courante: «*zwei / die furchtbar leise gingen*» est transposé en: «*et leurs pieds posent à peine, affreusement légers...*»³⁸; ou «*müsste er sie sehen, / die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn*» devient «il les verrait enfin, ces deux sourdes présences / qui posaient dans ses pas leurs pas silencieux»³⁹; ou encore «*Sie aber ging an jenes Gottes Hand*» est allongé et poétisé à la fois: «elle avançait, sa main nouée aux doigts du dieu»⁴⁰.

Pour éviter la banalité, l'expression française devient complexe, riche en substantifs et en adjectifs: mais cette richesse qui assure l'originalité poétique de l'expression apparaît comme alourdissante et contraste parfois de manière évidente avec la simplicité du texte allemand, en particulier dans des passages où le sens même requiert la légèreté du style; ainsi quand il s'agit d'Eurydice:

71 und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, dass selbst des leichten Gottes
unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Roud traduit:

71 Et dans ses mains dormait un tel oubli des noces
que le toucher nu, d'une indicible
douceur, par quoi le dieu léger guidait sa marche,
la blessait comme une trop vive privauté.⁴¹

35. Rilke, Ed. Mermod, p. 13, v. 13. Je souligne.

36. *Ibidem*, p. 14, v. 21-22. Je souligne.

37. *Ibidem*, p. 15, v. 47.

38. *Ibidem*, pp. 14-15, v. 36-37. Je souligne.

39. *Ibidem*, p. 15, v. 40-41.

40. *Ibidem*, p. 16, v. 58.

41. Rilke, Ed. Mermod, p. 16, v. 71-74. Je souligne les expressions où l'on remarque des substantifs, des ajouts, et au v. 71 une transformation poétisante («dormait») qui ajoute à la valeur passive du vers.

La tendance poétisante de la traduction se révèle donc dans ce poème par une manière de rendre les choses plus présentes en précisant, en décrivant leur mode d'apparition, et en les immobilisant par la qualification et par le tour passif: cette immobilité décrit un état statique qui contraste souvent avec des expressions où le verbe allemand indique le passage temporel. Ainsi Orphée est présenté au vers 17 par l'expression: «ungeduldig vor sich aussah», traduite par: «le regard tendu d'impatience»⁴².

Cette tendance du texte français signale une aspiration de Roud lui-même à retrouver une disponibilité du monde à accueillir les choses dans un espace où elles puissent être et demeurer. Dans ce sens on peut remarquer que Roud traduit au vers 12 «Langmut» par «accueil»; on peut citer aussi le vers qui dit le mieux cet espace accueillant et qui est aussi un des passages les plus librement transposés de ce poème: «un univers de plainte pure / où tout avait repris présence»⁴³ pour «eine Welt aus Klage ward, in der / alles noch einmal war».

La traduction de la prose rilkéenne

L'essentiel du recueil Rilke publié chez Mermod est composé de prose: lettres et essais. Le souci du traducteur de rendre l'entier du sens, la moindre nuance sémantique donnée par un adverbe ou un préfixe, le conduit souvent à allonger la phrase originale par des ajouts explicatifs; ainsi dans un passage tiré de la première des *Lettres à un jeune poète*: «Trotzdem sind die Gedichte noch nichts für sich, nichts Selbstständiges» devient «Malgré tout, les poésies ne sont rien encore par elles-mêmes, rien qui tire de soi son existence»⁴⁴.

Roud allonge certaines phrases pour des raisons de clarté et de précision du sens mais aussi pour éviter la simplicité ou la banalité d'expressions répétitives ou prosaïques; en cela il ne suit souvent pas l'original; en voici un exemple tiré de la première lettre:

gebrauchen Sie, um sich auszudrücken, die Dinge Ihrer Umgebung, die Bilder Ihrer Träume und die Gegenstände Ihrer Erinnerung.

Roud allonge et poétise le texte en refusant la régularité répétitive des constructions:

Recourez pour vous exprimer aux choses qui vous entourent, aux images de vos rêves, aux objets dont votre souvenir s'est peuplé.⁴⁵

Mais il arrive aussi que Roud coupe certaines longues phrases de Rilke en plusieurs propositions brèves: c'est à nouveau ici une préoccupation visant la clarté, la netteté, la vivacité de l'expression qui domine; c'est aussi un souci du rythme, de la diversité et de la précision linguistiques, de l'élan, de l'équilibre et de la chute des propositions. Voici un passage où Roud a fait d'une période unique quatre phrases séparées:

42. *Ibidem*, p. 14.

43. *Ibidem*, p. 15, v. 49-50.

44. Rilke, Ed. Mermod, p. 26. Texte allemand: *Briefe an einen jungen Dichter*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979, S.7.

45. Rilke, Ed. Mermod, p. 29. *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., S.9.

Gardez-vous donc des thèmes généraux d'inspiration pour recourir à ceux que votre vie quotidienne vous propose. Évoquez vos tristesses et vos désirs, vos pensées fugaces et votre foi en quelque beauté. Mettez à les décrire toute votre sincérité, humble, paisible et profonde. Recourez pour vous exprimer aux choses qui vous entourent, aux images de vos rêves, aux objets dont votre souvenir s'est peuplé.⁴⁶

Le texte allemand est construit selon une syntaxe plus répétitive et plus plate:

Darum retten Sie sich vor den allgemeinen Motiven zu denen, die Ihnen Ihr eigener Alltag bietet; schildern Sie Ihre Traurigkeiten und Wünsche, die vorübergehenden Gedanken und den Glauben an irgendeine Schönheit — schildern Sie das alles mit inniger, stiller, demütiger Aufrichtigkeit und gebrauchen Sie, um sich auszudrücken, die Dinge Ihrer Umgebung, die Bilder Ihrer Träume und die Gegenstände Ihrer Erinnerung.

Toutes ces préoccupations du traducteur, visant surtout la forme extérieure du discours, rappellent les normes classiques de la langue. Ce que nous avons observé sur la traduction du poème 'Orpheus. Eurydike. Hermes' révélait une ampleur poétique, une solennité grave du texte. Les choix lexicaux dans la traduction des textes de prose font apparaître les mêmes recherches de style, la même tendance à renforcer l'impact et le poids de certains passages.

La «Note du traducteur» signale un fragment de *Sur le jeune poète* auquel Roud a été particulièrement sensible, où sont évoquées les causes «secondaires», hasardeuses et ténues, qui peuvent déterminer la création poétique.

Roud a pu retrouver là sa propre poétique du signe; la traduction du passage est, par sa qualité poétique, révélatrice d'un certain goût de l'ampleur et de l'élan stylistiques:

Qui vous nommera tous, ô complices de l'inspiration, vous qui n'êtes rien que rumeurs, ou battements de cloches qui s'arrêtent, ou voix d'oiseaux étrangement nouvelles aux bois oubliés? Ou ce miroitement d'une fenêtre qu'on ouvre dans l'aube incertaine; ou le ruissellement d'eaux précipitées; ou quelque brise; ou des regards.⁴⁷

Je souligne tous les éléments qui ont été ajoutés ou poétisés par rapport au texte original:

Wer nennt euch alle, ihr Mitschuldigen der Begeisterung, die ihr nichts als Geräusche seid, oder Glocken, die aufhören, oder wunderlich neue Vogelstimmen im vernachlässigten Gehölz. Oder Glanz, den ein aufgehendes Fenster hinauswirft in den schwebenden Morgen; oder abstürzendes Wasser; oder Luft; oder Blicke.

On remarque à la fois dans cette traduction le goût d'une certaine «rondeur» du texte manifestée par les ajouts («ô», «battements», «ruissellement») et le souci classique de diversifier l'expression (ainsi dans les dernières lignes où la répétition du «oder» suivi d'un substantif est atténuée en

46. Rilke, Ed. Mermod, p. 29. Je souligne les éléments ajoutés ou modifiés qui vont dans le sens des préoccupations mentionnées ci-dessus. *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., S.8-9.

47. Rilke, Ed. Mermod, pp. 128-129. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S.1051.

français par un changement d'article ou d'adjectif: «ce», «le», «quelque», «des»), et d'assurer un niveau lexical élevé et poétique: «rumeurs» pour «Geräusche», «aux bois oubliés» pour «im vernachlässigten Gehölz», «miroitement» pour «Glanz», «aube» pour «Morgen», «brise» pour «Luft».

L'amplification poétique au niveau lexical ne tombe jamais chez Roud dans une exaltation qui serait inadéquate à un texte de Rilke: elle est toujours maintenue dans les bornes de phrases très concertées et maîtrisées aux plans de la syntaxe et du rythme. On le remarquera à ce passage tiré de la lettre à Kappus du 12 août 1904:

unsere Gefühle verstummen in scheuer Befangenheit, alles in uns tritt zurück, es entsteht eine Stille, und das Neue, das niemand kennt, steht mitten darin und schweigt.

Roud traduit:

Notre âme apeurée se trouble et perd sa voix, et dans ce repli, ce suspens silencieux de tout notre être, debout au centre de nous-mêmes, il y a cette présence nouvelle que nul ne peut connaître encore — et qui se tait.⁴⁸

La phrase allemande est composée de brefs segments juxtaposés ou coordonnés; Roud lui confère un mouvement et une respiration plus larges en ajoutant des symétries et des groupes binaires («se trouble et perd sa voix», «dans ce repli, ce suspens silencieux», «que nul ne peut connaître — et qui se tait») et en créant après le deuxième «et» une attente qui n'est comblée qu'après les trois compléments circonstanciels. Cette construction plus forte et plus serrée que celle de l'original — où les segments syntaxiques sont plus indépendants — assure l'équilibre d'une phrase où la transposition des termes mêmes modifie considérablement l'effet d'ensemble. Les expressions les plus amplifiées, les plus substantivées — «perd sa voix» pour «verstummen», «ce repli» pour «in uns ... zurück», «ce suspens silencieux de tout notre être» pour «eine Stille», «au centre de nous-mêmes» pour «mitten darin», «cette présence nouvelle» enfin pour «das Neue» — font apparaître cette intrusion de quelque chose d'inconnu en nous⁴⁹, décrit en allemand avec un minimum d'images, comme un phénomène extrêmement grave et mystérieux.

L'insistance et l'élan qui caractérisent cette phrase dans la traduction révèlent, comme c'est souvent le cas chez Roud, un passage qui a dû le toucher particulièrement: on y trouve en effet des expressions qui sont parmi les plus signifiantes de la poétique roudienne: «voix», «suspens», «au centre de nous-mêmes», «présence».

Les amplifications signalent le plus souvent des moments décisifs et forts de la vie spirituelle du poète — que ce soit Kappus ou le «jeune poète» —, qui disent tous la grandeur et aussi la gravité, le poids de sa mission: on pourrait croire que le traducteur se trouve justifié à ces endroits-là de faire participer la langue à la hauteur de l'idée. Ainsi lorsque Rilke évoque la nécessité pour le «jeune poète» de découvrir l'espace:

48. Rilke, Ed. Mermod, p. 94. *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., S. 41-42.

49. Il s'agit dans cette lettre de l'effet de nos tristesses lorsque nous les laissons nous atteindre profondément.

dürfte er die gedrängten Bilder in seiner Seele gleichsetzen dem verbreiteten Gestirn.

Qu'il pût égaliser ce fourmillement d'images dans son âme à l'ampleur du ciel étoilé?⁵⁰

Nous pouvons relever sur une seule page des *Lettres à un jeune poète* plusieurs expressions significatives de ce goût chez Roud d'un style recherché et d'un ton élevé ou grave: un «cœur qui bat d'une haute attente» pour «aufwärts schlagendes Herz», «une noble invite» pour «ein erhabener Anlass», «une haute exigence impérieuse» pour «ein grosser, unbescheidener Anspruch», «l'appelle à de vastes desseins» pour «zu Weitem beruft»⁵¹.

Si ce style de la traduction dépasse par son ampleur la lettre de l'original, il n'en répond pas moins à l'esprit des trois textes de Rilke choisis par Roud. La tâche du poète, comme l'envisage Rilke, est quelque chose de grand, de grave, de difficile; elle est imposée à un être qui l'accueille sans pouvoir, du moins au début, la comprendre ni la diriger: elle vient de plus loin et de plus haut que lui, elle est une nécessité absolue à laquelle on ne peut répondre que par la solitude, la patience et la confiance. Toutes les vraies tâches, celles de l'homme comme celles du poète, ont cette qualité de grandeur et de lourdeur:

Oui, le sexe est un fardeau difficile, mais ce dont nous avons la charge est quelque chose de difficile; presque tout ce qui est grave est difficile, et tout est gravité.⁵²

Nous avons vu dans la «Note du traducteur» que c'était précisément cet aspect-là de la poétique de Rilke — attente et patience — que Roud privilégiait. La traduction même tend à reproduire par le style cette vision de l'être poétique comme présence attentive et solennelle.

Les réserves implicites du traducteur

L'approche et la vision de Rilke par Roud manifestent une grande cohérence: par le choix des textes traduits, par la postface, où Roud insiste sur les tâches du poète et sur son attitude face au don divin qu'il doit accueillir, par le style de la traduction enfin, qui confère au texte rilkéen une sorte de lenteur, de patience et aussi de relief qui n'est pas étrangère au processus de mûrissement propre à la création poétique selon Rilke.

Mais on a remarqué aussi dans le texte français des caractéristiques propres à la traduction roudienne en général: le goût de la précision sémantique et des équivalences explicatives, une préférence pour les constructions très charpentées, pour les phrases avec effets d'attente ou de surprise, douées de mouvement et d'équilibre, le souci d'éviter les répétitions et les prosaïsmes, la recherche constante, enfin, d'un registre lexical élevé.

C'est peut-être à l'exemple des traductions de Rilke que se révèle le mieux une certaine ambiguïté dans la réception roudienne des poètes allemands: Roud d'une part adhère, avec enthousiasme parfois, à leur poétique et la

50. Rilke, Ed. Mermod, p. 125. Je souligne les substantivations qui modifient le registre du texte. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 1049.

51. *Ibidem*, pp. 82-83. *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., S. 35-36.

52. Rilke, Ed. Mermod, pp. 54-55.

traduction même, par l'élan, le caractère exclamatif ou l'ampleur de certains passages, en témoigne; d'autre part Roud ne se départit jamais d'un certain ton, d'une langue maîtrisée, recherchée, élégante, évitant toute expression commune ou basse, qui sont le signe de la présence constante du poète dans les traductions et, indirectement, de ses réticences à laisser paraître toute la singularité des textes étrangers.

Cette distance, cette résistance parfois, ne sont pas explicites; si le traducteur semble adhérer pleinement, dans ses textes critiques, aux idées ou aux vues d'un auteur, il est rare que Roud poète soit tout à fait proche de l'ensemble d'une œuvre.

Cette distance se mesure à l'audace et à la portée des conceptions que défendaient les poètes romantiques et Rilke: si Roud peut les suivre dans leur intention première, il doit s'arrêter devant leurs idées extrêmes, portées à un degré d'universalité ou d'absolu qui dépasse de loin l'expérience concrète et individuelle. Roud s'interdit toujours de *nommer* une transcendance dont il sent l'appel ou d'aller, dans l'interprétation des signes qu'il perçoit, au-delà de ce que son expérience sensible lui révèle.

Reprenons l'exemple de Rilke: parlant de l'attitude du poète devant les intermittences de l'inspiration, Roud dans sa «Note» finale peut s'identifier à Rilke: «*nous sommes condamnés à la totale absence*»⁵³. La perception des signes, l'accueil, la solitude, la nécessité «de se laisser faire — puis de répondre»⁵⁴ sont, aussi bien que celles de Rilke, les conditions de la naissance du chant chez Roud. Mais cette attente patiente chez Rilke n'est pas le seul fait de l'homme, elle est aussi la loi qui commande à l'avènement du poème: ce passage d'une loi humaine à une loi — la lenteur du mûrissement — qui est à la fois organique et spirituelle, signale ce que Roud appelle la «vision centrale»⁵⁵ de Rilke, sa conception mystique de la vie et du temps comme un vaste espace où tout ce qui se réalise est nourri des processus vitaux qui se sont produits antérieurement.

Roud ne peut aller si loin dans sa poétique: si la *voix* ne lui est jamais donnée ou rendue qu'au terme d'une attente patiente, en réponse à une attitude de passivité, d'accueil, de vulnérabilité — les poètes «attendent à l'écart, une question perpétuellement aux lèvres, qu'ils ont toute la vie pour poser» (II,248) —, le *poème* lui-même ne saurait participer de la même loi créatrice. Roud est très discret sur le problème de l'écriture: il y a chez lui, contrairement à ce qui se passe chez Rilke, un hiatus important entre la poésie vécue, la poésie de l'échange et le poème. L'écriture est souvent montrée comme un travail nocturne ou hivernal, où le poète n'a plus affaire à des choses présentes mais à des signes. Roud compare l'hiver à «un ensemble de signes presque aussi conventionnels et figés qu'une écriture» (II,166); le signe obscur sur la page porte toute la négativité de l'absence des choses au monde; il est tout le contraire de la «chose vivante» ou de l'«organisme» qui «mûrit en nous comme un fruit secret»⁵⁶. *Adieu* dit déjà la difficile élaboration d'un poème, dans la solitude, à l'écart des hommes et de la vie diurne: «Une lampe horrible, vivante et cruelle comme un diamant brûle une à une mes pensées, et sur le feuillet pâle pose l'ombre de ma main pay-
sanne» (I,19).

53. Rilke, Ed. Mermod, p. 152. Je souligne.

54. *Ibidem*, p. 153.

55. *Ibidem*, p. 156.

56. *Ibidem*, p. 155.

Cette différence entre Rilke et Roud au sujet de la création poétique est essentielle; elle explique peut-être une des constantes de la traduction roudienne: l'écriture comme ensemble de signes, comme travail et recherche sur le langage, comme métier aussi — métier d'hiver et de solitude —, est soumise à des exigences précises et spécifiques qui ne sont en rien la transposition des lois de la vie organique. Cette conscience d'une certaine légalité du langage, la constance et la maîtrise d'un style élevé, la continuité du ton poétique — toutes choses qui relèvent d'un postulat plus classique que romantique — peuvent expliquer que l'on sente parfois à la lecture des traductions roudiennes un décalage, une distance, une résistance devant l'étrangeté ou l'audace du texte original ou au contraire un dépassement stylistique de sa sobriété.

Ces écarts apparaissent comme le fait d'une ambiguïté constante chez Roud: il adhère aux postulats romantiques, mais il limite cette adhésion par une sorte de réserve au niveau de la langue, qui lui commande de conserver toujours la même rigueur et la même clarté plutôt que de risquer l'adéquation à l'original et la transgression des normes linguistiques et poétiques françaises.

TROISIÈME PARTIE

**Gustave Roud poète:
les limites d'un romantisme**

CHAPITRE I

L'œuvre et les traductions: l'unité d'un style

On a beaucoup parlé de parenté, de rencontre, de proximité spirituelle entre Roud et les romantiques allemands: mais à quels indices, à quels traits significatifs ces convergences sont-elles repérables?

Une confrontation des *Ecrits* et des traductions permettra de déceler des correspondances ou des divergences qui révéleront dans quelle mesure l'œuvre est marquée par des signes distinctifs du romantisme, alors que nous savons déjà qu'inversement les traductions portent fortement l'empreinte de la poétique de Roud.

J'exclus d'emblée la notion d'influence: il suffit de lire *Les Poèmes en vers et en versets*¹ et *Adieu* (1927), qui précèdent l'intérêt de Roud pour les romantiques et la parution des premières traductions, pour comprendre que les lignes de force de la poésie roudienne sont déjà fermement dessinées avant 1930. Roud n'empruntera rien aux romantiques: il va se reconnaître en eux et il poussera parfois ce désir de reconnaissance jusqu'à faire coïncider sa vision des poètes allemands et ses propres exigences poétiques.

Cette sorte d'appropriation justifie ma décision de désigner par le terme de romantique, dans ce chapitre, l'ensemble des poètes allemands que Roud a traduits: Novalis, Brentano, Eichendorff, Hölderlin, Rilke et Trakl. En effet les particularités stylistiques qui passent des traductions aux *Ecrits* — ou vice versa — appartiennent aussi bien aux romantiques au sens strict qu'à Rilke ou à Trakl. Je nomme donc romantique, ici, une famille de poètes allemands spécifiquement roudienne.

Une difficulté se présente dans cette tentative de comparer entre eux *Ecrits* et traductions: on est obligé de distinguer le style, dans les deux types de textes, des topoi romantiques qui y apparaissent. Roud impose son style propre aux textes qu'il traduit; les *Ecrits* et les traductions témoignent de l'unité et de la constance du style roudien. Par contre, si l'on excepte quelques convergences ponctuelles, les topoi qu'on rencontre chez Roud et chez les romantiques allemands ne se recoupent pas, alors même que leur inscription métaphorique offre quelques ressemblances remarquables.

Cette distinction du plan stylistique et du plan thématique est donc inévitable du simple fait que le rapport du traducteur à l'œuvre d'autrui est essentiellement différent de celui de l'auteur à son œuvre. La critique ne peut ici ignorer un «hiatus» qui appartient au sort même du traducteur:

¹ *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, Association des Amis de Gustave Roud, Lausanne et Carrouge, 1980.

L'esprit ou la lettre, cette alternative odieuse qu'ignore l'auteur, le traducteur y est soumis sans pouvoir échapper à sa condition, celle d'un scribe des énoncés qui a renoncé à atteindre, même par procuration, la place, il est vrai toujours incertaine, d'un sujet d'énonciation.²

Roud signale par ses choix, par son style quelquefois, ses préférences, son adhésion à certains poèmes; mais il ne faut pas négliger la part d'arbitraire qui intervient dans le travail de traduction: Roud laissait par exemple de côté de nombreux poèmes pour la seule raison qu'il ne parvenait pas à en proposer une version qui le satisfît.

En harmonisant le style de ses traductions et celui de sa poésie, en refusant de laisser paraître les particularités de la langue étrangère, Roud a donné le sentiment de l'unité de son œuvre et de ses traductions: c'était une manière d'accréditer sa parenté avec les romantiques allemands.

Pourtant l'observation des topoi et des thèmes nous montrera que Roud ne pouvait adhérer à toutes les positions et à toutes les valeurs des romantiques. Ces réticences, ces résistances, on le verra, sont souvent caractéristiques d'une attitude non pas romantique mais romande.

La syntaxe

En rassemblant ici des informations éparses dans les quatre chapitres précédents, on montrera que les marques les plus constantes et les plus significatives du style roudien dans les traductions se retrouvent dans les *Écrits* et dans *Les Poèmes en vers et en versets*.

La syntaxe de Roud est une syntaxe de la coordination, de la juxtaposition, de la recherche d'équilibre. Elle produit des phrases composées, immobilisées, où les syntagmes gardent, les uns par rapport aux autres, une forte autonomie.

Les groupes binaires de deux verbes coordonnés par «et» sont très fréquents: ils assurent une symétrie, ils ralentissent le rythme tout en assurant la clôture du syntagme. On trouve dans la traduction de Trakl:

La lune d'automne à tes lèvres
Gîte et repose,
Hymne obscur tout ivre de pavot³;

dans les *Hymnes à la Nuit* de Novalis: «et il se plonge et danse dans son torrent d'azur»⁴, «Sur ce tertre funèbre / Ton éclat cède et meurt»⁵ ou «Une vie éternelle / Sourd et déferle en moi»⁶; dans un *Hymne* de Hölderlin enfin: «je l'ai [le chant] senti naître / Et s'exhaler»⁷. Tous ces groupes binaires ont été créés par Roud: ils n'existent pas dans l'original.

2. J.-B. Pontalis, «Encore un métier impossible — Notes», in *L'Écrit du temps*, n° 7, Paris, Minuit, 1984, p. 72.

3. Trakl, *La Délirante*, p. 40. Je ne donne pas dans ce chapitre le texte allemand car je m'intéresse au style de Roud et non aux rapports entre l'original et la traduction. Les mots et les passages brefs soulignés dans les citations de ce chapitre le sont par moi. Les exceptions sont signalées.

4. Novalis, Ed. Mermod, p. 101.

5. *Ibidem*, p. 110.

6. *Ibidem*.

7. Hölderlin, *Pléiade*, p. 843.

Les exemples de groupes binaires dans les *Écrits* sont innombrables; j'en choisis quelques-uns qui ont un caractère analogue à celui des citations qui précèdent: l'amplitude, la solennité, une certaine lenteur dans le tour conclusif.

Aimé parmi l'odeur de la paille chaude agenouillé mange et respire (I,252)

Entre dans ce cœur aux ténèbres limpides comme la nuit d'août où les froments brûlent et respirent (II,49)

Cassiopée au cœur de la plus haute vitre soudain brûle et tremble (II,204)

la houle en une écume éblouissante expire et m'abandonne (III,98).

La lenteur de la phrase roudienne, en prose comme dans les vers, est due souvent au déplacement de certains termes qui devraient logiquement se suivre (substantif et adjectif, substantif et participe, sujet et verbe): la phrase produit une attente, son accomplissement est retardé.

L'unité du vers offre un cadre privilégié à ces phrases chères à Roud, où le verbe est déplacé en position finale. Ainsi dans 'Föhn' de Trakl: «L'âme anxieuse au cœur du sommeil profondément *soupire*»⁸. Dans la traduction de Hölderlin ce procédé peut s'étendre à plusieurs vers: on le trouve trois fois dans la troisième strophe de 'A la source du Danube', où il contribue à renforcer le rythme et le mouvement des vers, puisque les verbes et le participe retardés marquent à la fois la fin d'un groupe syntaxique et l'attaque du vers:

Mais quand vers l'horizon
La lumière sacrée au jeu des brises
S'incline et qu'avec un rayon plus tiède
L'esprit de joie sur la terre bienheureuse
Descend, la bête alors s'abat, de cette neuve splendeur
Frappée, et glisse, avant l'approche même des étoiles,
Au vigilant sommeil.⁹

'Patmos' offre un autre exemple:

Et, témoin d'une immortelle vie,
Un lierre sans âge aux parois des rocs
Inaccessibles rampe¹⁰.

On trouve aussi dans la prose ces effets de retardement, qui confèrent à la phrase un cadre, une assise fermes, et vont par exemple à l'encontre de la fluidité de la prose novalésienne: Roud a tendance à couper en propositions séparées les longues phrases de Novalis.

Dans l'œuvre de Roud ce moyen stylistique se trouve déjà dans un «Fragment» de 1920¹¹: «les troncs où heurtent mes deux mains rongées de vapeur mollement leur cèdent et s'écartent». On le rencontre très fréquemment dans les *Écrits*: «car tout le ciel maintenant sous une grêle de diamants étincelle» (I,112), «Qui va rompre le cercle magique où les sursauts de la fête

8. Trakl, *La Délirante*, p. 41.

9. Hölderlin, *Pléiade*, p. 842.

10. *Ibidem*, p. 868.

11. *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, op. cit., p. 55.

comme une écume *expirent?*» (II, 188). Le participe est aussi souvent retardé afin de mieux encadrer la phrase: «Ils respirent comme une innocente fumée l'odeur des roses par le vent d'un revers d'aile *rabattue*» (II, 57), «fasciné par l'étoile Antarès au bas de l'horizon soudain *réapparue*» (III, 15).

Groupes binaires et retardements donnent à la phrase roudienne un relief très marqué et une forte stabilité: la phrase et son rythme ne sont jamais abandonnés à eux-mêmes, à leur propre entraînement. Roud a toujours le souci d'arrêter et de refermer la proposition, de l'enfermer, de la contenir afin qu'elle puisse être saisie dans une sorte d'immobilité; ainsi dans certaines phrases brèves, isolées et rythmées comme des vers: «L'éternité, ce mot sur le papier silencieusement tonne» (I, 172).

Mais si le relief est donné par la clôture des phrases, il l'est aussi par leur ouverture, leur attaque. L'exclamation est très fréquente dans les traductions, celles de Hölderlin en particulier. Elle l'est aussi dans les *Ecrits*, introduite par un impératif ou par «que», «quel», «comme»:

Que c'est beau, ce soleil du soir qui s'abîme lentement dans son fleuve de feuilles chaudes et profondes! (III, 101-102)

Quel feu sur les trois faucheurs dans l'odeur de la paille chaude et du trèfle qui se fane! (II, 90)

Le présentatif «voici» constitue l'attaque exclamative la plus largement répandue dans les traductions et l'œuvre de Roud. Suivi d'un infinitif, «voici» a la même fonction que les procédés syntaxiques de retardement: il immobilise un mouvement ou une action en les *montrant*, en les faisant voir dans une réalité qui n'est pas en devenir mais arrêtée en une sorte de présent éternel. Cette fonction est très évidente dans les derniers vers du 'Rhin' de Hölderlin:

Bei Nacht, wenn alles gemischt
Ist ordnungslos und wiederkehrt
Uralte Verwirrung¹².

Roud rompt la construction après le premier verbe; le deuxième verbe ne dépend plus dès lors de la conjonction «wenn» («lorsque») et le poème se termine dans la version française sur l'avènement d'un état du monde qui semble s'ouvrir sur un temps illimité, alors qu'en allemand ce retour de la «uralte Verwirrung» est limité à la nuit:

Ou la nuit, lorsque toutes choses confusément
Se mêlent et *voici reprendre* son empire
L'antique Désordre originel¹³.

Le présentatif «voici» permet aussi à Roud de former des propositions à verbe retardé: «Là-bas parmi les pins, parmi les pampres d'où *voici* Thèbes / Et le fleuve Ismènos *bruire*»¹⁴. Il annonce très souvent des verbes d'avènement, qui décrivent une venue, une naissance, une apparition: «Le temps / est long, mais *voici* paraître / Le vrai»¹⁵; «et *voici*, comme une présence

12. Hölderlin, Grosse Stuttgarter Ausgabe, 2, S. 148.

13. Hölderlin, Pléiade, p. 855.

14. *Ibidem*, p. 810.

15. *Ibidem*, p. 879.

/ Chaleureuse, efficace, son fruit *jaillir*»¹⁶ ou encore «oh! *voici* naître et frémir la brise aux feuilles extrêmes du bocage»¹⁷.

«Voici» est fréquent aussi dans la traduction de Novalis, où il ajoute du relief à la phrase; ainsi dans ce passage du troisième *Hymne à la Nuit*, où «voici que» traduit «und»: «Je saisis ses mains, et *voici que* les larmes deviennent une chaîne étincelante, indestructible»¹⁸.

Dans l'œuvre de Roud le groupe «voici» et infinitif est une tournure constamment présente, dès les premiers textes: inchoative, elle signale presque toujours un événement heureux, quelque chose qui arrive par le fait d'un allègement ou d'un mouvement ascendant, libérateur. On la trouve dans *Les Poèmes en vers et en versets*: «Frère: *voici* le chant rompre ma lèvre aride»¹⁹, «*voici* paraître un rire une fraîcheur d'enfant»²⁰. Elle revient avec une grande fréquence dans les *Ecrits*: «Elle [ma mémoire] plonge, se fond dans l'abîme temporel, et la *voici* surgir tout à coup qui me jette mille charmes perdus acharnés à renaître» (I, 214); «Et *voici* d'en bas rejaillir à nos genoux cet appel de sève et de semence qui monte des tiges tranchées» (II, 257).

Sans infinitif, «voici» a la même valeur: il présente, fait voir, donne du poids à une réalité qui advient mais qui ouvre aussi devant elle un espace immobile et éternel: «*Voici* qu'éclate le terrible saisissement de la présence» (II, 246), «Un seul appel et les *voici* tous autour de moi, ces hommes qu'au long des années j'ai rejoins dans leur solitude passagère» (III, 198).

L'exclamation, le relief, les élans, les attentes et les retardements de la phrase constituent autant de qualités du style roudien qui pourront être reprises dans une analyse des principales valeurs lexicales chez Roud.

Le lexique

En passant au plan lexical, on passe aussi au plan thématique: mais peut-on établir une thématique de l'œuvre de Roud — au sens de Jean-Pierre Richard — en allant chercher des preuves et des exemples à la fois dans les *Ecrits* et dans les traductions? N'y a-t-il pas usurpation à démontrer l'existence d'un réseau d'obsessions, de valeurs et de qualités sensibles qui seraient inscrites aussi bien dans le texte propre que dans le texte étranger?

L'unité du style roudien semble autoriser cet usage des deux textes: on constatera que les caractéristiques lexicales les plus constantes de la poésie roudienne «passent» dans les traductions; elles sont porteuses, en outre, de deux valeurs bénéfiques: le devenir comme un mouvement ascendant et jaillissant, l'être comme une présence à la fois riche et épurée. Par contre les états maléfiques de l'être dans ses réalisations concrètes — pâleur, raideur figée, obscurité, nudité — ne sont pas représentées dans les traductions par les mêmes constantes lexicales que dans les *Ecrits*.

On verra là peut-être une conséquence de l'attitude de Roud face aux textes qu'il choisit de traduire: attitude positive, faite d'accueil et d'enthousiasme. On remarquera plus tard, en outre, qu'une valeur négative propre à

16. *Ibidem*, p. 773.

17. *Ibidem*, p. 808.

18. Novalis, Ed. Mermod, p. 106.

19. *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, *op. cit.*, p. 60.

20. *Ibidem*, p. 64.

autonomie quasi personnelle: «ce pays [...] se lève autour de moi dans une lumière qu'un songe même ne pourrait songer plus paisible ou plus pure» (I, 180-181).

Le «jaillissement» traduit de manière privilégiée la fulgurance de la grâce poétique, l'aspiration du poète à une ascension spirituelle vers la pureté de la lumière.

L'avènement comme surgissement vers le haut, comme appel, comme désir, est le mouvement poétique qui correspond le plus étroitement au lyrisme de Roud.

*

Une autre caractéristique lexicale présente dans les traductions et dans les *Ecrits* cerne des préférences accordées à certaines qualités de l'être, et non plus à des formes de l'apparition ou du devenir.

Le mode d'être le plus constant dans la poésie roudienne est la présence atemporelle, l'immobilité maintenue dans un espace protecteur, fermé et composé. Ce sont les choses et les autres — les hommes vivants — qui vivent selon ce mode d'être; le poète en est le plus souvent exclu: il n'y participe que par la contemplation.

Le verbe «baigner» est significatif de cet état, lié à l'élément de l'eau sous sa forme maternelle et enveloppante. Le verbe a frappé Roud d'abord dans un vers de Matthey:

Quelle sérénité baigne le matin mûr!

Ce beau vers de Matthey une voix sans cesse en moi le recommence. (I,79)³¹

Il apparaît à plusieurs reprises dans les traductions; ainsi dans un poème de Hölderlin:

Un ciel bas, ô rivières désireuses,
Lourd de pressentiment, nous *baigne* aujourd'hui d'ombre³²;

ou dans *Les Disciples à Saïs*:

il apportait, le visage *baigné* d'un indicible bonheur, une petite pierre de peu d'apparence et de curieuse forme.³³

Très fréquent dans les *Ecrits*, le verbe «baigner» signale une douceur et un bonheur particuliers, intenses, illimités: «Je goûtais jusqu'aux larmes cette houle de repos qui *baigne* et bénit les corps las» (II,48), «ta profonde poitrine *baigne* au fleuve de l'azur sans fond!» (I,24). Cet emploi intransitif du verbe, caractéristique de la syntaxe roudienne, souligne la qualité d'un état précieux; il se retrouve dans un passage où le verbe «inonder» exprime aussi l'accord heureux entre le poète et la forêt, envahis tous deux par une odeur et une lumière proches de l'élément liquide:

31. Roud souligne.

32. Hölderlin, *Pléiade*, p. 855.

33. Novalis, Ed. Mermod, p. 36.

Toute une prairie à ma droite m'*inonde* d'un amer parfum, toute une forêt à ma gauche bruit et résonne, orgue et soie; ô comment dire le jour mystérieux où elle *baigne*, sous-marine, et sur le sable couleur de feuilles mortes, les douces taches de soleil! (I,67)

Les yeux d'Aimé sont comparés à «deux laes» (I,263); le paradis que son regard fait renaître est ainsi lié à l'eau:

Autour du visage d'Aimé s'élargit une sorte de silence comme un parfum; les choses y naissent une à une, toutes pures, jamais vues... L'eau magique de ce paradis *baigne* bientôt l'horizon. (I,263)

Les deux textes des *Ecrits* célébrant un bain, 'Bain d'un faucheur' (II,50-52) dans *Pour un moissonneur* et 'Bain' (I,247-251) dans *Essai pour un paradis* disent aussi le bonheur de l'eau, mais de manière beaucoup plus active, érotique et même violente, dans une expérience où se succèdent désir, plaisir et repos.

Ces trois moments du bain ne sont pas d'égale durée, ni d'égale intensité: dans 'Bain' (I,247-251), le «désir d'eau» du paysan apparaît comme un élan vigoureux, une ivresse, un refus de la fatigue. L'objet du désir n'est pas seulement l'eau; tous les éléments s'offrent à l'homme: la terre, «nue» et dévoilée dans «ses profondes assises», la lumière, «le roc, l'air». Le désir est une ouverture, une découverte du «régne de l'élémentaire». Le plaisir, extrêmement rapide, est évoqué elliptiquement: «Une seconde encore, Aimé, une seule seconde, retarde ce délicieux ensevelissement jusqu'aux lèvres, cet assouvissement parmi l'écume, où le désir se perd dans sa propre plénitude...»

Le plaisir est compris comme un abandon et un «ensevelissement», comme une mort qui ne peut se dire mais à laquelle Aimé échappe très vite: «puis l'on voit paraître un grand corps repris par l'air». Le troisième moment, celui du repos, est le plus glorieux; Aimé est salué par les éléments qu'il a possédés, qu'il peut posséder encore: «tu es leur maître, corps dressé sur la pierre profonde, au bord du fleuve de lait par avance ivre de ta fauve étreinte.» Une fois son désir assouvi, le paysan accède à une «présence» où il échappe au temps et aux besoins du corps; il est éternel, tout-puissant, immobile, sa chair est «exacte et pure». La louange que lui adressent les éléments est une promesse de paradis.

L'état et la sensation du bain sont décrits comme un bonheur indicible et illimité. Mais on retrouve l'eau, les notions de pureté et de plénitude dans des termes qui expriment la limite, l'espace fermé et protégé: le «cœur» et le «creuset». Ainsi dans ce passage de la 'Visite au moulin':

Elle [la maison du meunier] est une sorte de *creuset* où roule toute la richesse brute d'une contrée, et j'aime que ce soit une rivière — dont le nom seul signifie pure transparence — qui en opère, obliquement il est vrai, la purification. (I,188)

La description de ce «creuset» rappelle les vers du 'Rhin' de Hölderlin:

Forge tonnante, *creuset* où s'élaborent
D'entre les choses les plus pures!³⁴

34. Hölderlin, *Pléiade*, p. 851.

La séparation du pur et de l'impur, qui s'opère dans le « creuset », se retrouve dans 'Patmos', en une image très roudienne:

C'est le geste du semeur, quand il puise
Avec la pelle le froment
Et le lance et l'épure au battement du van sur l'aire.
La balle en pluie à ses pieds tombe, mais au terme
De sa peine, voici le grain.³⁵

Cette opposition de la balle et du grain réapparaît dans *Requiem*, appelant à nouveau les images du lieu pur, le « cœur » et le « creuset »:

Tout ce que les oiseaux m'ont voulu dire et que j'avais laissé fuir, croyais-je, comme le vanneur maladroit jette sa graine aux vents avec la balle et les glumes, tout est sauvé, tout a trouvé le chemin du cœur, ce creuset où leurs millions d'appels se fondent enfin dans l'or d'une voix unique. (III,68)³⁶

« Baigner », « se fondre »: de l'un à l'autre verbe se retrouvent les mêmes éléments, les mêmes qualités: l'eau, la pureté, la maturité, la richesse.

Pourtant, en passant d'un verbe à l'autre, on passe aussi d'un pôle à l'autre de la poétique roudienne: « baigner » évoque l'indistinction, l'innocence, le plaisir qu'on éprouve en acceptant le monde. S'il est tenté quelquefois par cette « adhérence inouïe » (II,167)³⁷ avec les choses, le poète craint le plus souvent cette voie qui conduit à l'abandon et à la confusion. Les appels qui « se fondent enfin dans l'or d'une voix unique » disent une autre pureté: celle de la conscience claire et distincte, qui offre au poète la distance nécessaire à la découverte de sa voix, précise et décantée. Le poète doit emprunter cette voie d'approche et de connaissance du monde: Roud ne conçoit pas que la poésie puisse naître d'un état de demi-conscience, de rêve ou d'enthousiasme.

S'il privilégie les qualités de la conscience claire — netteté et distinction — Roud a besoin pourtant de situer sa voix et ses visions en un lieu concret accessible à l'affectivité plus qu'à l'intelligence. Lieu du cœur où s'allient les deux exigences roudiennes les plus fortes et apparemment contradictoires: la pureté — issue d'une décantation — et la présence — qui assure une profondeur et une plénitude. Ces deux valeurs apparaissent dans un texte-clé du *Repos du cavalier*, 'L'enclave' (II,241-247): le « lieu de présence » n'est tel que parce que les voix se distinguent et se décantent dans le « creux de cette conque d'herbages », dans ce « creuset végétal ».

La métaphore du cœur est l'une des plus répandues dans les *Écrits*, et dans les traductions aussi, où, ajoutée, elle révèle le travail interprétatif de Roud.

Le texte hölderlinien est parfois fortement infléchi par cette métaphore qui lui est assez étrangère: « Oui, les dieux vivent, [...] au cœur d'un autre monde »³⁸ (pour « in anderer Welt »); ou « mais un homme jusque dans la mort / Peut aussi garder au cœur de sa mémoire [...] »³⁹ (pour « Im Gedächtnis »).

35. *Ibidem*, p. 871.

36. Roud souligne.

37. Roud souligne.

38. Hölderlin, *Pléiade*, p. 812.

39. *Ibidem*, p. 854.

Le traducteur impose aussi au texte original sa propre sensibilité aux valeurs de la présence: « Dans la réalité de leur présence ils [les dieux] apparaissent »⁴⁰ (pour « in Wahrheit / Kommen sie selbst »); ou « Mais l'homme / A le désir profond de la présence »⁴¹ (pour « doch Menschen / Ist Gegenwärtiges lieb »). Le même terme convient ici aux hommes et aux dieux, alors que dans les *Écrits* il ne s'applique qu'aux choses et aux hommes vivants; mais sa prégnance est telle qu'il revient dans les contextes les plus divers, ainsi dans le poème qui ouvre le recueil des traductions de Rilke: « il les verrait enfin, ces deux sourdes présences » et « un univers de plainte pure / où tout avait repris présence »⁴².

Une interprétation thématique

A partir de deux valeurs sémantiques à forte récurrence — le « jaillissement » et la « présence » —, Roud impose, aussi bien dans ses traductions que dans les *Écrits*, une vision poétique cohérente, fortement orientée par deux mouvements qui définissent à eux seuls une spiritualité ainsi qu'un rapport à la langue⁴³: l'aspiration vers le haut — la voie mystique — et la contemplation de l'éternité sur Terre — la voie de l'incarnation.

Ces deux voies indiquent aussi deux attitudes de Roud face à certaines qualités de la matière sensible, deux perspectives ordonnatrices de l'espace: d'une part une préférence pour une matière pure et fraîche, régénérée et surgissante, liée par l'image du « jaillissement » à l'élément de l'eau. Ce « jaillissement » organise l'espace selon un mouvement de bas en haut, tel un désir — non réalisé, toujours renouvelé — de monter, d'atteindre à une pureté le plus souvent représentée par l'air et la lumière.

Roud privilégie d'autre part l'élément de l'eau sous sa forme enveloppante; cette forme implique un espace délimité et clos, dans lequel l'eau puisse assurer une purification. Par cette décantation, l'équilibre est rétabli entre le goût de la confusion — réalisée dans l'image du « bain » et de l'eau féminine et accueillante — et le goût de la distinction — représentée par l'image du cœur, à la fois centre et garantie d'unité ou d'identité.

La prudence roudienne face à toute confusion souligne une crainte de l'engluement, de la perte de « son être le plus essentiel » (II,162):

que perdrais-je ma vie à mimer d'autres vies, à m'enterrer à demi comme l'arbre pesant, à me vautrer dans le sable et le roc comme la pesante rivière, à traîner mes pas dans les labours comme ceux autour de moi qui acceptent, jusqu'à ce que l'Ange de la mort les renverse la face contre le sillon commencé! (II,164)⁴⁴

De même que Roud résiste à toute forme d'inspiration qui lui viendrait d'états non-conscients, il refuse le simple bonheur de l'abandon, le plaisir du « bain » qui est un don de soi et une acceptation de la mort.

Si l'on attribue à l'élément de l'eau un sens symboliquement sexuel, on peut considérer le « jaillissement » comme l'expression du désir, propre au poète, pour qui les métaphores de l'eau jaillissante représentent la produc-

40. *Ibidem*, p. 811.

41. *Ibidem*, p. 848.

42. Rilke, Ed. Mermod, p. 15.

43. Voir chapitre II de la première partie.

44. Roud souligne.

tion poétique. Le «bain» au contraire est l'expression du *plaisir sexuel*: c'est toujours le paysan qui en jouit, car il est capable d'une violence — «L'âpre bond de ta chair ravie au linge immonde / Vers une étreinte d'eau plus dure qu'un baiser!» (II,50) — qui trouve son accomplissement dans «ces noces étranges / Où la vague devient l'épouse et le tombeau» (II,52).

Si le paysan peut assouvir son désir en se plongeant dans l'élément de l'indifférenciation, sans craindre de s'y perdre ou d'y mourir, le poète en est incapable: il demeure un être de désir. Alors même qu'il aspire à l'horizontalité apaisée de l'eau, il s'en détourne pour tendre toujours à la verticalité d'un mouvement dirigé vers l'air et la lumière. L'eau maternelle reste un objet d'intense nostalgie pour le poète: elle figure le regret de la volupté interdite. Il est significatif que, dans la très brève «Note du traducteur» qui clôt le volume de Novalis, Roud consacre douze lignes au passage qui évoque l'élément de l'eau dans *Les Disciples à Saïs* et qu'il le considère comme «l'un des moments les plus saisissants»⁴⁵ de ce texte. Pour Novalis en effet l'eau est «l'élément de l'amour et de l'union»⁴⁶; toute sensation de volupté est due à un mouvement en nous des «eaux originelles» ou «maternelles»⁴⁷.

Cependant la forme de l'eau qui est la plus proche de l'activité du poète est le «jaillissement»; la parole jaillie n'est pas un assouvissement, elle est toujours à nouveau désirée: «O pour une heure encore qu'elle jaillisse de mon désert» (I,17). Ce surgissement n'a pas pour fin un repos, un retombement, un bonheur apaisé; il est une tension toujours renouvelée. Aussi le rapport de Roud à la parole poétique peut-il se décrire comme un désir inassouvi et toujours relancé. Dououreux, ce désir s'exprime par des gestes ou des états qui définissent un imaginaire du corps propre au poète: le corps de désir s'appréhende comme une absence, comme une ombre, comme un reflet, comme un «vague flocon d'écume» (II,254). Le paysan au contraire possède un corps de plaisir, royal et tout-puissant, sur lequel sont projetées toutes les chances de bonheur.

L'être de désir s'éprouve dans la souffrance: il est sans cesse tendu vers un accomplissement qui lui est refusé. Le poète interprète ce refus comme la conséquence d'une faute première: «Il n'y a pas de printemps pour ceux qui n'ont pas osé mourir» (II,165). Le poète s'accuse tout au long de son œuvre d'avoir craint de se donner, de se perdre, de mourir:

L'âme et le corps eux aussi hésitent sur le seuil de la vie nouvelle. Cette hésitation, une fois de plus leur sera-t-elle fatale, et l'attente sans fruit prolongée? Où prendront-ils le suprême courage de se perdre, de s'abandonner? C'est cela peut-être que le monde attendait d'eux et son appel ne quêtait ni un maître ni un témoin, mais un complice. Ce complice qui depuis si longtemps se refuse, par peur de trahir son être le plus essentiel. (II, 161-162)

Il faut comprendre cette plainte et ce tourment dans le prolongement de la «différence» roudienne: c'est parce qu'il se sentait «empoisonné» dans ses «entrailles» (II,256) que le poète n'a pu se donner, engager son affectivité, offrir son corps. Cette impossibilité fondatrice peut être interprétée psychanalytiquement comme un refus du sacrifice d'une part de soi, de cette castration qui est selon Freud la condition nécessaire à l'identification avec

45. Novalis, Ed. Mermod, p. 206.

46. *Ibidem*, p. 87.

47. *Ibidem*, p. 88.

le père, à l'accès aux représentations symboliques, au pouvoir du langage et de la loi. La difficulté de Roud à affronter la langue du père, à accepter l'abstraction des signes linguistiques et à user librement des ressources du langage est particulièrement révélatrice de ce refus.

La souffrance de l'être de désir, corps sans poids, à peine visible, se trouve ainsi liée à la méfiance du poète face aux médiations abstraites. L'une et l'autre disent ce refus jamais assumé d'un sacrifice, d'un choix primordial qui auraient contribué à la constitution d'une identité limitée et favorisé l'acceptation des substituts symboliques, une fois perdus les objets premiers du désir.

Il est significatif que le poète ne parle pas à la première personne lorsqu'il se plaint de sa peur de l'abandon, qui le condamne à une vie d'errance et d'attente: «les autres hommes ne vous voient même plus, vous qui vous êtes perdus, — pour n'avoir pas osé vous perdre» (II,249). Cette crainte est aussi à l'origine de la dispersion de lui-même dont souffre le poète; aussi la plainte se transforme-t-elle parfois en accusation prononcée par les figures mêmes qui incarnent la division du sujet, l'Ombre ou le Reflet.

Ce sujet toujours soumis au risque de dispersion rêve d'une parole poétique qui, tout en ne disant qu'elle-même, s'anéantisse pour signifier l'accès à une réalité moins matérielle. Le poète tourmenté voit son rêve figuré dans l'image de l'alouette qui «devient chant», puis «lumière enfin» (II,154-155).

Etre de désir, le poète aspire à la transparence d'un chant qui serait tantôt parfaitement mimétique tantôt aux confins du silence mystique. Tout comme il ne peut se donner, s'abandonner au plaisir d'une heureuse confusion qu'il ressent comme une dangereuse tentation de s'«enterrer» (II,164), le poète roudien n'accepte pas la jouissance de la matérialité du verbe, — d'autant que cette matérialité est pervertie par l'abstraction des signes écrits.

Le plaisir des mots n'est chez Roud qu'un enlèvement s'il s'offre pour lui-même et non comme un moment de la traversée qui conduit à la présence, lumière spirituelle ou évidence muette des choses.

Une cohérence classique

Le rêve roudien de la transparence du langage poétique ne semble accessible que par le respect d'une convention *littéraire*. Dans la situation historique où se trouve Roud, c'est le style classique qui assure le mieux l'illusion d'une évidence mimétique du discours; c'est aussi celui qui offre le moins de prise au plaisir d'un verbe ludique ou hyperbolique.

La phrase roudienne, en effet, par son équilibre, sa symétrie, son ordre, ses attaques et ses clôtures fortes répond aux impératifs de la syntaxe classique: elle constitue un tout, une unité à la fois logique et dynamique, où l'économie des moyens assure la netteté et la fluidité du discours. Au plan du lexique, la langue roudienne est douée d'une chasteté caractéristique du «style noble». Déjà constatée dans les traductions, cette qualité stylistique s'avère avec une remarquable constance dans les *Ecrits*. Roud restreint son lexique aux registres sémantiques du haut, de la pureté, de la solennité, du sacré.

Alors même qu'il évoque la vie des paysans, Roud se limite à un vocabulaire très étroit où certains termes concrets ne sont pas admis s'ils ne font pas partie d'une certaine convention de la langue poétique. Ainsi le mot

«vaches» apparaît extrêmement rarement: il est remplacé par «troupeau de cloches» (I,93), «bœufs» (I,59; I,81), «bête» (I,49).

Roud respecte le refus classique du mélange des tons: qu'il parle de sa voix, de son aspiration au chant pur, qu'il parle des gestes et des travaux des paysans, il ne change pas fondamentalement son registre lexical.

Le style roudien répond enfin à deux exigences de la langue classique qui sont aussi des exigences morales: la mesure et la justesse. La langue est mesurée par le fait même qu'elle est constante: cette mesure est celle d'un ton sans éclats, toujours retenu, que le poète définit lui-même dans son *Journal*:

Je rêve d'un pathétique *sourd*, que peu de lecteurs peut-être saisiront. Le vrai lyrisme: (ou peut-être le seul qui me demeure possible, «feutré» pourrait-on dire, les inflexions à peine sensibles demeurant les plus émouvantes.)⁴⁸

La justesse est pour Roud le critère d'authenticité le plus sûr d'une voix poétique: le «chant d'une voix juste» ne peut saisir et transposer les «dons d'un homme et de son pays» (II,264) qu'à la condition que le poète ait face à eux une attitude vraie, franche, qui exclut le mensonge des fictions et des «mots sans vertu» (I,145). Par la qualité même de sa voix, Roud tend déjà à une certaine vérité.

Un postulat capital de la théorie classique de la langue prend dans les traductions en particulier toute son importance: l'intelligibilité. Roud s'attache davantage, on l'a vu, à rendre le sens que les effets rythmiques ou phoniques, et sa traduction tend souvent à expliciter un sens qui dans l'original est ambigu ou incertain. Le traducteur craint de donner une version française brute, qui laisserait voir l'inachèvement ou la difficulté de compréhension de l'original. Fidèle à une tradition poétique qui exclut les innovations par recours à l'histoire des mots, Roud ne tente jamais de recherches lexicales basées sur l'étymologie, comme le fait par exemple André du Bouchet en traduisant Hölderlin.

Par leur souci de fixer la langue dans les règles et de nier son progrès possible, les théoriciens classiques ont écarté de leurs préoccupations les questions d'étymologie. Ce sont les romantiques français et allemands⁴⁹ qui démontrèrent la nécessité d'enrichir et de rajeunir la langue en la confrontant à ses origines. Roud ne tient aucun compte de cet aspect dans ses traductions des poètes romantiques.

*

Roud n'a lu que les œuvres poétiques du romantisme allemand; on peut ainsi peut-être s'expliquer qu'il n'ait pas aperçu l'écart qu'il y avait entre sa traduction, fondée sur des postulats classiques, et les théories de la langue et de l'œuvre littéraire que développaient les romantiques allemands.

Par son rêve de transparence du langage, Roud se trouve être particulièrement loin des romantiques. C'est en effet par leur conception de la représentation que les romantiques s'écartent le plus radicalement des classiques: dans le prolongement de la philosophie idéaliste, qui présuppose l'identité

48. Gustave Roud, *Journal*, op. cit., p. 489. Roud souligne.

49. Par exemple Nodier dans *Notions élémentaires de linguistique* (1834), Hugo dans *Littérature et philosophie mêlées* (1882) et bien sûr Hölderlin dans ses tentatives de renouvellement de la langue poétique.

fondamentale de la conscience et de la Nature, ils contestent l'esthétique classique de la *mimesis*. La poésie n'est plus la représentation des formes ou des lois d'une réalité préexistante, mais une production absolue. S'il y a encore imitation pour les romantiques, c'est une imitation non plus de la Nature mais de son principe producteur: l'artiste est animé par une force créatrice semblable à celle qui préside à la reproduction des êtres naturels⁵⁰.

Dans son *Monologue*⁵¹, Novalis révèle le «propre du langage, à savoir qu'il n'est tout uniment occupé que de soi-même». La langue ne renvoie à rien d'extérieur à elle-même. Novalis le dit dans *Les Disciples à Saïs*:

Si l'on ne comprend pas la langue, c'est qu'elle-même ne se comprend pas et ne veut point se comprendre; le véritable sanscrit parlait pour parler, parce que la parole était son être même et sa joie.⁵²

La consubstantialité de l'esprit et de la Nature ne se réalise vraiment que par la poésie, qui libère la vie de l'esprit — le sujet s'y reconnaît dans sa totalité — et dévoile la Nature dans son être, car en se parlant elle-même, la langue révèle aussi l'âme du monde. On retrouve là le mythe romantique de la Totalité, mais par le biais d'une conception du langage qu'on a pu qualifier de «moderne». Cette «modernité» se manifeste en particulier par deux découvertes des romantiques: l'autonomie des articulations linguistiques par rapport aux catégories perceptives qui permettent de saisir la réalité, et l'affleurement de l'inconscient dans le langage lorsque celui qui parle ou écrit s'y abandonne.

Roud quant à lui ne s'interroge pas, dans ses introductions aux recueils de traductions, sur les principes philosophiques ou théoriques qui sont au fondement des textes dont il s'occupe. Il ne parle jamais de l'*Athenaeum*, qui contient l'essentiel des théories littéraires du romantisme.

Faute de s'être penché sur cet aspect-là de la production romantique, Roud reste tributaire dans ses traductions des exigences classiques de sa propre poétique, à l'œuvre dans les *Ecrits*.

On pourrait pourtant qualifier de romantique la confiance que Roud manifeste dans les pouvoirs involontaires qui assurent la naissance de la poésie par le biais d'une «dictée». La «dictée» poétique prend son sens dans la mesure où Roud croit en l'*oralité* de la poésie, définie comme voix, chant ou musique:

Une strophe sans vie qui me hantait depuis des heures chante soudain dans la pleine richesse et la déchirante *réalité* de sa musique (II,194)⁵³.

Cette tendance à privilégier la musique aux dépens des mots seulement intelligibles et moins vivants que les sons, s'inscrit aussi dans le grand projet romantique de reconduire la poésie aux sources de la vie inconsciente.

50. Voir l'histoire de la transformation de la notion de *mimesis* dans *Théories du symbole* de T. Todorov, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, Chapitre 6, «La crise romantique», pp. 179 à 260.

51. Novalis, *Œuvres complètes*, traduction Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, tome 2, p. 86. Le texte allemand, *Monolog*, se trouve dans l'édition de R. Samuel, tome 2, pp. 672-673.

52. Novalis, Ed. Mermod, p. 32.

53. Roud souligne.

Mais Roud est loin de manifester la confiance généreuse dans la langue que proclame Novalis, et qui lui permet d'affirmer que l'élan verbal est le «signe de l'inspiration»⁵⁴.

La méfiance face à l'écriture, les métaphores hivernales qui reviennent pour caractériser le travail sur les mots révèlent l'évidence pour Roud d'une discontinuité essentielle entre la musique poétique et les signes qui la transcrivent, entre la «dictée» et le travail d'écrivain, nocturne et solitaire.

Refusant le donné brut et spontané de l'élan poétique, Roud élabore ses textes à partir de notes prises sur le vif, puis ajustées, organisées, retravaillées en un lent exercice de composition qui implique distance et lucidité. Roud adopte là aussi une attitude classique face à l'activité d'écriture, comprise comme un métier.

Mais cette attitude chez Roud est entachée de culpabilité: les signes remplacent, différent et risquent par là de fausser la présence immédiate du réel; ils sont «conventionnels et figés» (II,166). Roud use de plusieurs métaphores à valeur négative où interviennent les objets nécessaires à l'écriture: la «page blême où le néant vient cerner les derniers signes» (II,274), le «paraphe abstrait» (II,213), le «sang noir» (qui est l'encre) et son «âtre odeur» (I,27), le «signe, obscur comme le trait d'encre au feuillet» (III,90), la «lampe horrible» qui éclaire le «feuillet pâle» (I,19), les «pages sans pouvoir, ô la misère de ce grimoire fiévreux» (III,87).

Pâleur, raideur, néant, mort, obscurité: l'écriture est opposée à la vie et au jour; par là-même elle engendre une culpabilité semblable à celle que nourrit le poète pour n'avoir pas su trouver de relation simple et directe avec la vie:

Né de cette terre, fils de cette terre que je n'ai point aimée, j'ai peur de ton regard et de ta face comme d'un remords et l'image de cette Vie repoussée; Avec en mes mains inactives la honte d'un seul épi⁵⁵.

Le poète se voit comme un «miserable» avec ses «rauques litanies» (I,24): alors qu'il marche dans la nuit, les étoiles sont les «figures immortelles de mes fautes, de mes songes, de mes fuites» (I,21). Son Ombre l'accuse de refuser la vie, la présence au monde: «J'ai honte de traîner inerte aux côtés d'une absence, d'être le double d'un simulacre, parmi toutes les choses qui *sont*.» (I,148)⁵⁶

C'est face aux hommes vivants que le poète se sent un «absent coupable» (II,76):

Tu vis cette vraie vie qui est au-delà de toute voix, de toute parole. Pardonne-moi. Reprends jusqu'à ton nom, ce nom que j'ose ici redire une seule fois encore à voix basse, ce dernier charme qui me défendait du silence, mon dernier recours contre une absence plus amère que la mort. (II,37)

Le mot, le signe sont pour Roud une médiation qu'il faudrait pouvoir abolir, car ils représentent la nudité de l'abstrait. Nous verrons plus loin comment Roud, à l'instar d'autres écrivains romands de la même époque, aspire à des relations immédiates avec la vie, le concret, la nature — qui sont porteurs de valeurs symboliquement maternelles —, tandis qu'il cherche toujours à médiatiser ses relations à l'abstrait, à l'esprit, à Dieu — qui incar-

54. Novalis, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 87.

55. *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, op. cit., p. 41.

56. Roud souligné.

nent des valeurs symboliquement paternelles. De plus ces médiations qui assurent une communication avec le règne de l'esprit sont de nature féminine ou maternelle: la voix et le souvenir de la mère morte, les figures de la sœur et de la jeune serveuse, la nuit maternelle.

Un passage du *Journal* est à ce propos significatif des rapports du poète à l'esprit et au père:

Cette nuit, rêve étrange de mon entrée dans un ordre; et de mon enrichissement spirituel né enfin d'un choix décisif, mais avec la sombre contrepartie, la Mère qui cherchait à me voir et avec qui je ne me sentais plus de liens.⁵⁷

Le contact trop étroit avec l'esprit est entravé par la Mère, qui refuse de se laisser oublier. Le rêve dit à la fois le désir et l'interdiction d'une confrontation immédiate avec les choses abstraites ou spirituelles.

Comme écrivain, Roud ne peut éviter cette rencontre brute avec les mots. Mais il tente d'oublier cette malédiction de l'abstrait, de la forme pure, en nourrissant la nostalgie d'une parole mimétique, donc, en quelque sorte, en féminisant son rapport aux signes: «je rêve un poème sur le rythme de ce souffle» (I,70) ou «J'aurais voulu vous peindre cette lente victoire ici de l'avant-printemps. Je rêve d'une voix sans surprise, monotone et tendre, qui lui ressemblerait» (II,154).

Ce rêve de la transparence est aux antipodes de la conception novalésienne de la parole poétique, qui ne peut être révélatrice que si elle parle pour le seul plaisir de parler, tout comme «le véritable sanscrit parlait pour parler, parce que la parole était son être même et sa joie»⁵⁸.

Il semble que Roud veuille par ce rêve se dégager de la culpabilité et de la crainte qu'engendre chez lui la nécessaire médiation de la forme. Il est certain en tout cas qu'il se trouve ainsi très éloigné de la conception romantique selon laquelle l'autonomie de la langue doit inciter le poète à user de tous les registres et à ne pas se cantonner dans un genre ou dans un style.

*

L'unité du style roudien dans les *Ecrits* et les traductions est conquise au prix d'une ambiguïté fondamentale: celui qu'on s'est plu à nommer le dernier des romantiques allemands, qui s'est lui-même senti dans une parenté intime avec eux, a ignoré les théories romantiques de la forme littéraire et a toujours gardé une grande réserve face aux recherches linguistiques et aux audaces des poètes qu'il traduisait. Aussi s'en est-il tenu à sa propre esthétique, fortement marquée par les exigences de la poésie classique.

Pourtant cette option semble moins être le fait d'un choix délibéré que d'une crainte et d'un sentiment de culpabilité à l'égard de la forme, de l'écrit et des signes. Le classicisme de Roud doit donc être interrogé à partir de cette crainte.

C'est dans les rapports que la littérature romande a entretenus avec les littératures classique et romantique, dans les prises de position des contemporains de Roud devant le ressurgissement des valeurs romantiques, qu'il conviendra de chercher les raisons et les origines d'une peur — d'une haine parfois — de l'abstrait qui apparaît comme un signe distinctif des lettres romandes dans le courant de l'entre-deux-guerres⁵⁹.

57. *Journal*, op. cit., pp. 194-195.

58. Novalis, Ed. Mermod, p. 32.

59. Voir quatrième partie.

CHAPITRE II

L'œuvre et les traductions: la disparité des thèmes

La thématique richardienne nous a permis de repérer les *convergences* lexicales entre œuvre et traductions, et par là d'établir un système de préférences qui organisent la matière et le concret pour Roud: en états bénéfiques d'une part — le jaillissement, le baigné, le décanté, le pur, le distinct — en états maléfiques d'autre part — le figé, le pâle, l'obscur, le dévitalisé.

Mais dès qu'on passe à des thèmes plus larges, à des *différences* de fond entre les *Ecrits* de Roud et les textes romantiques qu'il a traduits, l'approche richardienne perd son efficacité.

Je me référerai à la méthode que Roland Barthes a mise en place dans *Michelet par lui-même*¹ et en particulier à la dernière partie de ce livre, «Lecture de Michelet»². Barthes y définit le «thème micheletiste»: outre un «réseau thématique» qui contribue à la structuration de l'œuvre, il possède «une racine historique et existentielle» et «supporte tout un système de valeurs».

Les thèmes romantiques repérables dans les *Ecrits* et dans les œuvres traduites, qu'ils convergent ou qu'ils divergent, peuvent être exposés selon une orientation similaire à celle qu'établit Roland Barthes.

Je distinguerai d'abord une «*racine*» philosophique, qui repose sur des choix fondamentaux déterminant une vision de l'homme et du monde; puis une «*racine*» idéologique, qui définit certaines positions — historiquement marquées — à l'égard du sujet, de l'esprit, de la genèse de la poésie; enfin une «*racine*» existentielle et morale, qui contribue à l'élaboration d'un «système de valeurs», et qui assure la cohérence de *figures et de motifs récurrents* dans les textes de Roud et des romantiques.

Les trois premiers aspects de cette thématique — philosophique, idéologique, moral — concernent le romantisme allemand compris comme un mouvement déterminé de l'histoire littéraire. Collaborant au numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au *Romantisme allemand*, traduisant de nombreux textes romantiques pour la thèse de Béguin, Roud n'a pas pu ignorer la vision globale de ce mouvement telle qu'elle se constituait en France dans les années 30; la constitution de son corpus de textes de Rilke prouve en outre l'emprise de cette vision sur les choix de Roud. Le quatrième aspect de cette thématique — figures et motifs récurrents — fait apparaître les convergences précises entre traductions et *Ecrits*, les ponts et

1. Paris, Seuil, «Ecrivains de toujours», 1954.

les rapports que Roud a établis entre son œuvre et sa famille romantique propre — de Hölderlin à Trakl.

La «racine» philosophique

Roud rejoint les romantiques allemands dans son aspiration à un monde non divisé et dans sa vision de l'homme accordé à la grande Unité de la Nature et de l'Univers. Mais on peut se demander si cette convergence rapproche Roud des romantiques allemands précisément: ces conceptions remontent d'abord aux mythes bibliques de l'Unité première et de la séparation conçue comme chute. Les romantiques ont poussé ces mythes très loin, en tentant de retrouver l'origine et l'évolution des institutions et de l'histoire humaines.

Le projet de Roud n'a rien de cette dimension historique, mais toute son œuvre tend, par la poésie, au dépassement des séparations entre les êtres, entre ici et ailleurs, entre vivants et morts.

L'idée d'une conquête de l'Unité au terme d'un long parcours est très présente chez Novalis. Le cinquième des *Hymnes à la Nuit* décrit les étapes d'une histoire mythique: le bonheur primitif, qui est le règne de la foi et de l'imagination; puis le temps de la soumission de la Nature au «Nombre aride et [à] la Règle rigoureuse»³; enfin, grâce à la venue du «fils de la première Vierge-Mère»⁴, l'avènement d'une vie nouvelle, qui est le règne de l'amour. Le poème qui conclut cet *Hymne* évoque la résurrection, qui est pour Novalis une accession à la vie éternelle — royaume de la mort, de la nuit, de l'amour, du temps sans mesure, absolu: «Une Nuit de délices, / Un poème éternel!»⁵

Roud a traduit et publié ce poème une première fois avec les quatre premiers *Hymnes*, dans la revue *Aujourd'hui*⁶; mais ce poème est isolé par Roud, séparé du long texte qui le précède où sont décrites les premières phases de l'histoire humaine. Roud nous fait ainsi tomber en quelque sorte sur le moment final: l'accomplissement des retrouvailles:

Ceux qui nous secoururent
A l'heure des tourments
Près d'eux nous allons vivre
Vivre éternellement.⁷

Le fait que ce moment se réalise au terme d'une histoire est ainsi occulté. Comment ne pas songer dès lors à *Requiem*, dernière œuvre de Roud si l'on excepte *Campagne perdue* (qui s'étend sur les années 1919 à 1969), à ce moment dernier aussi où le poète peut dire «O mère, écoute: il n'y a plus d'ailleurs» (III, 74), comme Novalis dans la version roudienne: «Il n'y a plus d'adieu»⁸.

2. *Ibidem*, pp. 177 à 183.

3. Novalis, Ed. Mermod, p. 113.

4. *Ibidem*, p. 114.

5. *Ibidem*, p. 120.

6. N° 24, 15 mai 1930, p. 4.

7. Novalis, Ed. Mermod, p. 119.

8. *Ibidem*, p. 120.

L'unité qui assure la communication entre les morts et les vivants est ainsi trouvée par Roud au terme de son œuvre, par une démarche strictement poétique et individuelle, alors que Novalis y aboutit par le détour de l'histoire de l'Occident chrétien, réduite à quelques grands moments symboliques.

Mais le mythe de l'Unité garde, chez Novalis et chez Roud, la même structure et les mêmes valeurs archétypales, qui apparaissent à la fois dans le poème du cinquième *Hymne* et dans la dernière partie de *Requiem* (III, 81-82): l'Unité existe primitivement, puis elle est perdue et enfin retrouvée; elle représente un état d'innocence et de bonheur, d'accord de l'homme et de la Nature, de négation du temps, de communication spirituelle et de poésie dans un au-delà éternel pour Novalis, dans la présence terrestre et immuable pour Roud — «Je reconnais, je connais toutes choses, moi-même reconnu, salué» (III, 82).

*

La vision romantique de l'homme est directement tributaire de ce mythe de l'Unité première: dans le monde primitif, l'homme est une totalité cohérente et pleine, vivant sans aucun hiatus avec le monde extérieur:

à la nature du sens correspond celle de la sensation. Et c'est pourquoi, aux yeux des hommes primitifs, tout devait paraître humain, familier, accueillant; [...] les représentations qu'ils se faisaient du monde environnant devaient s'accorder avec lui et en figurer une traduction fidèle.⁹

Cette totalité de l'être représente les valeurs du bien: pureté, innocence, bonheur. La division, la fragmentation, la séparation produisent souffrance et sentiment de faute. Cette dichotomie se retrouve chez Rilke: «tous les sentiments sont purs qui saisissent et exaltent *tout* votre être; impur, celui qui n'atteint qu'une part de vous-même et ce faisant vous mutile. [...] Toute exaltation est bonne si elle est de *tout* votre sang»¹⁰.

Roud ressent aussi la séparation de l'être comme le mal essentiel; le poète souffre tantôt d'une rupture entre le monde et lui — «Voici qu'un secret travail en moi disjoint notre étreinte. Moi, moi qui *vivais* à chaque minute de ces correspondances enivrantes — je suis séparé» (I, 84); tantôt d'une «dispersion irrémédiable» (I, 37) de lui-même, d'une division intime, pareille à celle du nuage: «Ma solitude pourrait être toute-puissante, [...]. Mais une solitude intérieurement divisée — et qui se nie avec acharnement!» (I, 213)

Partout ailleurs dans l'œuvre de Roud, la séparation représente le non-sens: «Cette succession de l'instantané n'avait pour moi aucun sens» (I, 163), «J'ai vu [...] les choses m'apparaître une à une dans l'effrayante *inanité* de leur isolement» (I, 164). Le nuage et le brouillard, qui n'ont pas d'identité ferme — «tu deviens sans cesse et tu ne peux être» (I, 212) —, révèlent les pôles primordiaux de la souffrance et du mal pour l'homme roudien: le non-être, le mensonge, la fausseté, les apparences; le non-lié, le décomposé des choses ou des lieux peuvent s'imposer à l'homme et lui ravir son unité:

9. *Ibidem*, *Les Disciples à Saïs*, p. 42.

10. Rilke, Ed. Mermod, pp. 110-111. Les mots soulignés dans les citations le sont, dans ce chapitre, par l'auteur du passage cité.

O notre désarroi! Comme une gerbe, son lien rompu, cesse d'être gerbe et se nie en chacun de ses épis épars, ce lieu défait retombe à l'incertain et nous attire avec lui dans son vertige. (III,59)

*

L'être existe idéalement, dans la conception romantique, comme lié, continu, total et un; c'est sous cette forme aussi qu'il est poétiquement nommable. L'Unité primitive de l'Univers, l'unité de l'homme, assuré de son identité par son accord immédiat avec le monde, représentent la bonne origine qu'il s'agit toujours de reconquérir. La dispersion, le désaccord, la fragmentation du monde et de l'homme sont les formes essentielles du mal.

Cette dichotomie prend place, au sein de la philosophie romantique allemande, dans une vision historique de l'humanité; aussi l'intérêt moral est-il souvent relégué à un rôle insignifiant au profit de l'intérêt théorique. C'est le cas en particulier dans *Les Disciples à Saïs*, où Novalis décrit diverses conceptions de la nature dans un but à la fois scientifique et poétique.

Chez Roud, de par l'absence de vision historique, cette dichotomie concerne essentiellement l'individu: elle prend certes une dimension métaphysique, mais elle contribue surtout à dramatiser le conflit moral du poète qui aspire à l'«impossible unité».

La «racine» idéologique

Si le modèle mythique fondateur de l'axiologie romantique ne varie guère de Novalis à Roud, il n'en va pas de même de la pensée qui concrétise et nourrit cette croyance en l'origine.

La vision romantique de l'histoire suit dans une large mesure le modèle que donne Novalis dans le cinquième des *Hymnes à la Nuit*: origine sacrée, période d'harmonie, chute et éloignement de l'origine, période sombre de division où l'homme, ayant perdu le contact immédiat avec le monde, tente de le reconquérir par la médiation de la raison, enfin réconciliation universelle.

On retrouve ce mythe chez les quatre auteurs que Roud a traduits: chez Novalis, chez Hölderlin, qui situe sa poésie dans la période de l'absence des dieux, chez Rilke, pour qui Dieu est la grande création future de l'homme, chez Trakl aussi, dans le poème intitulé «Chant d'Occident»¹¹.

Cette histoire mythique, dans l'œuvre de Roud, n'existe pas comme une voie de l'humanité: ce n'est que par la valeur symbolique de certaines de ses étapes qu'elle apparaît, pour faire signifier le présent. Le langage biblique assure une distance qui confère à ces divers moments un sens moins historique que poétique: ainsi de l'«ancien Royaume» (I,250), du «paradis» (I,251), de la nature première de l'homme — «Nous étions nés pour la contemplation, mais quelque chose d'autre nous est imposé sans merci» (I,271) —, de sa destination ultime — «le Jour venu — quand il n'y aura plus de jours» (II,139).

L'«ancien Royaume» est pour Roud plus qu'un rêve ou une image poétique: c'est une réalité qui peut réapparaître par signes — comme chez Hölderlin ou chez Novalis — dans le monde de la séparation:

11. Trakl, *La Délirante*, p. 39.

J'aime la confiance intermittente de ces bêtes sauvages; c'est comme une fraternité précaire, un semblant d'amitié non rompue encore. (III,154)

On en vient à croire possible cette mystérieuse réconciliation (dont chacun de nous porte en soi la nostalgie) avec tous les êtres qui ont appris à craindre l'homme et à le fuir comme un bourreau. (III,177)

Le paradis même peut par instants surgir dans le temps: «sous le sorbier de notre jardin, ô mère, sous le sorbier du Jardin.» (III,80)

Plus qu'une conception de l'histoire, c'est une appréhension du temps qui s'impose à travers ces topoi: s'il n'y a pas d'histoire, même mythique, chez Roud, c'est que l'aspiration dominante du poète est une quête de la présence, qui est la négation du temps: «ce frisson originel plus ancien que le Temps» (III,201), «une région de moi-même plus ancienne que le monde» (III,202), et au fond de la mémoire individuelle le «centre nul de la naissance du temps» (II,175).

La notion de devenir est essentielle à la philosophie romantique de l'histoire; elle est absente chez Roud; «tu deviens sans cesse et tu ne peux être» (I,212): c'est le vertige du nuage, c'est l'angoisse du poète qui n'échappe à la discontinuité que lorsque le temps est suspendu. Le suspens et le repos sont des moments privilégiés dans la poésie de Roud: «l'instant d'extase indicible où le temps s'arrête, où le chemin, les arbres, la rivière, tout est saisi par l'éternité. Suspens ineffable!...» (II,78). Le suspens est l'éternité saisie dans l'instant; la présence est l'éternité incarnée.

La poésie ne peut surgir que dans l'arrêt ou la négation du temps: «Puissance d'une présence: quelle transfiguration du monde!» (I,64). La vision de l'éternel est aussi le seul «recours contre la mort» (II,283).

Le paradis, la présence — les deux lieux par excellence du bonheur roudien — ne sont concevables que dans l'immobilité, dans «un perpétuel présent inépuisé» (III,134), absolu, sans mémoire: «Mais il n'y a plus de souvenirs, tout est devenu présence» (III,136). Le temps n'est qu'un vil «geôlier» (III,132). Cette poursuite inlassable des présences atemporelles est corrélative d'une impossibilité de faire signifier poétiquement le mouvement, le changement, les réalités passagères ou discontinues.

Si la poésie roudienne tend toujours à la vision de l'éternité, c'est que le poète se sent dépourvu et appauvri face au travail du temps, qui risque de porter atteinte aux images de son monde poétique:

cette longue suite d'années me sera-t-elle rendue, celle que j'ai pu vivre avant de sentir sous le même ciel, à travers les saisons, le cœur de l'univers paysan s'enfiévrer lentement jusqu'à l'inguérissable, son calme et beau visage perdre sa paix. (III,88)

Une seule fois, dans son *Journal*, Roud prend conscience de la fragilité et du caractère mythique de cet «univers paysan» où la présence semble naturellement offerte:

Mais peut-être est-ce un mirage qui a toujours transfiguré pour moi ces hommes, les plaçant dans une perspective où tout autour d'eux les soutient et les conforte, me les peignant liés organiquement à la madre Terra, à l'air, à l'eau, sans parler du Soleil franciscain, comme s'ils n'étaient pas aussi fragiles, aussi «exposés» que n'importe quelle autre créature humaine.¹²

12. *Journal*, op. cit., p. 436.

L'évidence de cette fragilité a éveillé une angoisse chez Roud: *Campagne perdue* est un témoignage éloquent de cette crainte devant les transformations que l'histoire fait subir à la vie paysanne, niant par là le lieu même du surgissement de la poésie.

Par sa quête de l'immuable, la poésie de Roud est aux antipodes du romantisme allemand, qui voulait exprimer le devenir et le mouvement vivant de l'histoire, intégrer le fragmentaire à la compréhension de la totalité.

*

La conception des fonctions et des pouvoirs de l'esprit situe Roud et les romantiques allemands dans une incompatibilité foncière. Cette différence révèle l'obstacle essentiel, chez Roud, à une adhésion totale aux positions romantiques: ses fortes réticences face à l'activité de l'intellect, face à l'abstraction qu'il produit marquent un refus de tout idéalisme.

Selon l'idéalisme subjectif des romantiques, le poète *produit* (ne reproduit pas) un objet dans lequel il peut se reconnaître comme sujet; l'art révèle la nature à elle-même; la parole poétique assure l'harmonie de l'esprit et de la nature.

Une production intellectuelle pure n'a aucune emprise sur Roud; aussi peut-il dire de son esprit: «Un plaisir d'intelligence que n'accompagne pas le profond souvenir d'une expérience personnelle reste pour lui superficiel, mieux: glissant, sans trace évanoui.» (I,32). Cette méfiance face à l'esprit, qui se lit aussi dans le refus de suivre Mallarmé «vers cet illusoire absolu de la parole» (II,214), induit Roud à considérer la réalité extérieure dans son objectivité.

L'esprit du poète et le monde sont susceptibles de communiquer, mais dans la mesure où ils existent chacun de manière autonome: si la poésie est «une quête de signes menée au cœur d'un monde *qui ne demande qu'à répondre*» (II,100), c'est que ce monde vit et signifie indépendamment de l'intelligence humaine.

Cette vision de la nature, qui confine parfois à l'animisme, est liée à la compréhension roudienne de la parole poétique: il s'agit de *dire* la nature, de lui offrir un sens. Mais en aucun sens la poésie n'est nécessaire, comme dans le romantisme allemand, à la réalisation et au dévoilement des êtres vivants et naturels dans leur essence: «Tu vis cette vraie vie qui est au-delà de toute voix, de toute parole» (II,37). La vérité est pour Roud antérieure à la parole, aussi celle-ci disparaît-elle au moment de l'Unité retrouvée: «le seuil des retrouvailles, ô mère, où toute parole dans l'ineffable clarté se défait comme une vaine écume» (III,82).

L'activité de l'esprit, et en particulier la production de la parole, se situe donc symboliquement pour Roud dans le temps présent — temps du retrait de la Vérité et de la dispersion du paradis —, entre la «vraie vie» primitive et l'«ineffable clarté» de la réconciliation future. La parole poétique ne trouve ainsi sa raison d'être que transitoirement, dans cette période qui n'a de sens que par la quête des signes d'ailleurs. Elle doit être dépassée: cette fonction et ce lieu étroits accordés à la parole peuvent expliquer la mauvaise conscience du poète, sa crainte de faire de la poésie un absolu.

*

Le refus de l'abstrait implique aussi chez Roud une glorification du concret, des faits, de l'élémentaire. Par ce détour, par cette saisie des choses, le poète se rapproche du monde primitif, de la vie averbale. Il honore l'existence du paysan, éloignée des mirages de l'esprit: «Il faudrait tenter une chance par l'objet, comme toi tordre des liens ou tresser des corbeilles» (II,129-130). Il y aspire: «J'ai quitté le monde des signes; j'entre dans l'univers des choses. Je touche enfin» (I,185).

La vie est également comprise comme ce qui échappe à l'esprit. Elle est une valeur dans l'œuvre de Roud, et d'autant plus absolue qu'elle est le domaine d'autrui — celui que le poète ne pourra jamais être. Par cette fixation au mythe du paysan, la vie devient une sorte d'essence, une qualité métaphysique constamment renvoyée à l'image exaltée de l'autre.

Le concept de vie chez les romantiques allemands est une fonction plutôt qu'une valeur: il est le principe de leur vision de l'univers, conçu comme un organisme dynamique et non comme un mécanisme statique. L'univers participe de la vie dans la mesure où il est en train de se faire, dans le devenir et non dans l'être, par relations et non par entités. Le mouvement semble dès lors plus «juste» que la perfection, la diversité que l'uniformité, le développement que l'achèvement.

Le fragment comme genre littéraire est dans ce sens, pour les romantiques, la partie d'un tout — partie concevable seulement par l'existence d'un tout en gestation qui est l'œuvre absolue, somme des divers genres. On peut mesurer à cette vision de la littérature combien Roud, par son goût de la composition, de l'arrangement, de l'ordonnance par juxtaposition de notes ou de «tableaux», est éloigné de l'idée romantique de l'œuvre, à la fois organique et informe.

La métaphore organique est très fréquente dans les textes que Roud a traduits, et présente aussi, mais de manière plus retenue, dans son œuvre: par elle, la fonction vitale, avec son procès et ses cycles, devient le modèle de toute activité créatrice, spirituelle ou artistique. Le thème privilégié où vient s'inscrire le symbolisme vital est celui de la genèse de la poésie.

Ainsi chez Hölderlin, le poème a une origine sacrée, mais sa création est comparée à la naissance d'un être vivant; l'âme du poète produit un fruit:

son fruit
Né dans l'amour, l'œuvre des hommes et des dieux, le
Chant trouve naissance
Heureuse, [...] ¹³

Dans le poème 'Aux Parques', le poète fait appel aux dieux en se révélant comme un être passif qui n'est que le réceptacle d'un processus vivant: «Un seul automne où le chant en moi vienne à mûrir» ¹⁴. La naissance du poème exige une certaine passivité, elle se passe à l'écart de la raison: «Qu'elle [la Nuit] nous donne l'ivresse / Sacrée et le jaillissement du verbe!» ¹⁵

Chez Novalis, l'amant de la Nature — qui est aussi poète — doit savoir se mêler, «dans l'instinctive joie d'engendrer — en affinité diverse et profonde avec tous les corps — à tous les êtres naturels» ¹⁶.

13. Hölderlin, Pléiade, p. 834.

14. *Ibidem*, p. 109.

15. *Ibidem*, p. 809.

16. Novalis, Ed. Mermod, p. 90.

C'est dans les *Lettres à un jeune poète* de Rilke que cette idée de la maturation du chant poétique est la plus développée. Comme chez Novalis, la voie première que doit emprunter le poète est celle de la Nature; comme chez Hölderlin, cette voie est aussi celle de l'intérieur, de la profondeur, de la nuit:

Et si [...] de cette *descente* dans votre propre univers des poèmes allaient naître, vous ne songerez pas alors à demander: Sont-ce là de bons vers?¹⁷

Le jeune poète doit passivement laisser agir en lui son talent:

Laissez vos jugements suivre leur développement propre, calme et silencieux; il doit, comme tout progrès, naître de profondeurs intimes et ne peut être ni contenu, ni précipité. Porter jusqu'au terme, puis mettre au monde, *tout* est là. Laisser chaque impression, chaque germe d'un sentiment mûrir au fond de soi-même, dans l'obscur, l'ineffable, l'inconscient, dans la région inaccessible à notre propre intelligence; attendre en toute humilité et patience l'heure où descendra une clarté nouvelle: cela seul s'appelle vivre en artiste — sur le plan de l'intelligence comme sur celui de la création.¹⁸

Rilke va même jusqu'à poser l'analogie de la chair et de l'esprit dans leur fécondité: «la création spirituelle tire origine de la charnelle»¹⁹; la création, la poésie permettent ainsi de retrouver l'Unité cosmique:

«Je suis créateur, je puis engendrer, donner forme» — cette pensée n'est rien si elle ne trouve dans l'univers son prolongement, sa confirmation éclatante, sa réalisation; rien sans l'assentiment multiple et divers des animaux et des choses.²⁰

Rien de semblable chez Roud, pour qui la vie et l'esprit s'opposent: «mon être spirituel est *donné*; il ne croît ni ne fleurit comme une plante. Ses changements sont prévus» (I,88). Pourtant le poète rêve d'imiter la croissance de la nature: «Ah si je pouvais naître comme une saison!» (I,89)

Si la métaphore organique n'apparaît pas chez Roud pour définir la genèse du poème, toutes les conditions préalables à cette naissance — l'attente, la patience, la passivité, l'«obscur injonction» (III,88) — sont caractéristiques de la conception romantique des fonctions vitales.

Dès qu'il s'agit de la production même du poème, Roud se tait: l'écriture est une activité nocturne, mais la nuit n'a pas la valeur positive — comparable à celle de l'intériorité — qu'elle prend chez les romantiques. La nuit d'*Adieu* par exemple est terrifiante: «O Dieu ne me livrez pas à la nuit!» (I,22).

On voit ici à nouveau combien Roud ne peut suivre les romantiques dans leur facilité à passer de l'inspiration à la forme grâce aux mêmes lois, qui sont celles des organismes vivants.

Qu'il s'agisse de la conception de l'histoire, de l'esprit ou des origines de la poésie, les ressemblances entre les positions romantiques et celles de Roud sont ténues. Les obstacles qui retiennent Roud devant les grands développe-

17. Rilke, Ed. Mermod, p. 30. Je souligne.

18. *Ibidem*, pp. 44-45.

19. *Ibidem*, p. 57.

20. *Ibidem*, pp. 57-58.

ments théoriques et poétiques du romantisme sont des réticences ou des craintes face au changement historique, face à la liberté absolue de l'esprit, face au débordement de la vie — dans ce qu'elle a d'organique et d'incontrôlable — sur l'activité poétique.

La «racine» existentielle et morale

Les différences entre les romantiques et Roud sont encore plus sensibles lorsqu'il s'agit de valeurs, d'engagement personnel, de choix existentiels.

La vie — comme totalité du fonctionnement organique — est un modèle, une référence constante chez Novalis et chez Rilke. Ce dernier le dit abruptement: «la vie a toujours raison»²¹; c'est par elle que se révèle la soumission de l'homme à des lois indépendantes de sa raison, qui remontent à des sources antérieures à son existence propre. La vie, dans l'acception romantique, est liée à la profondeur, au mystère, à la nécessité de la nature.

Dès ses premiers poèmes, Roud glorifie la vie avec une certaine solennité: «L'âpre goût de la Vie irrite encor ma bouche»²². La manifestation violente de la vie dans le désir, dans la vigueur du sang est honorée à l'égal d'une apparition divine:

Délivre ta chair fauve au cœur de ton royaume!
Laisse adorer ton sang tout un peuple secret!²³

Le paysan roudien est d'abord un être en qui la vie s'exalte: «O épaule nue qui te sépare de la mienne, poitrine profonde hantée du souffle et du sang» (II,48). Par sa respiration, le faucheur se relie à la vie universelle: «Autour de lui déjà le monde s'ordonnait selon le rythme de son souffle» (I,224). Il est significatif que la vie se définisse le plus souvent pour Roud comme souffle et comme rythme. Qu'est-ce que le rythme? «l'incorporation à la chair d'un étalon mental» (I,106), dit Roud dans le *Petit traité de la marche en plaine*. La vie est ainsi mesurée, soumise au contrôle de la raison; elle échappe aux débordements des instincts et des désirs, au mouvement insaisissable de l'univers:

Le souffle que ta gorge aspire, expire est si juste, sa mesure tellement parfaite que le ciel oublie en son sein le musical glissement d'étoiles par myriades. (I,256)

Dans son activité poétique, le poète suit également un rythme: «je voudrais dessiner le battement même de mon bonheur» (I,226).

Le concret et l'élémentaire qui représentent la vie pour Roud ne sont jamais bruts ni informes. Dans le texte de la «Visite au moulin»²⁴, la vie — dans ce qu'elle a d'essentiel aussi bien pour le paysan que pour le poète — est à la fois la vérité («le vrai moulin»), l'essence («la forme se brise pour laisser renaître l'essence»), le sens («Cette maison [...] tire [...] du sol où elle s'élève sa profonde raison d'être») et enfin la pureté. Si Roud aime l'élémentaire, il l'aime purifié, décanté, raffiné en quelque sorte.

21. *Ibidem*, p. 110.

22. *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, *op. cit.*, p. 34.

23. *Ibidem*, p. 68.

La vie n'est qu'une valeur partielle dans l'œuvre de Roud, constamment contestée, surtout dans les textes tardifs, par une prise de conscience de l'aveuglement que produisent la santé et la soumission aux besoins vitaux. Les paysans sont admirables par l'expression généreuse qu'ils donnent à la vie, mais le poète, lui, a besoin de dépasser « toute la terrible opacité de notre nuit humaine » (II, 288). Les vivants sont incapables de percevoir les appels des morts, aussi le poète cherche-t-il à se défaire de « la vieille surdité des hommes » (III, 65), à perdre une part de sa matérialité par une lente usure ou de brusques douleurs :

Je crois que l'homme au plein de sa vigueur et de sa force, et qui le sent assez pour ne douter pas de son regard, de son ouïe, est, à la lettre, un aveugle et un sourd. Je crois que seuls certains états extrêmes de l'âme et du corps : fatigue (au bord de l'anéantissement), maladie, invasion du cœur par une subite souffrance maintenue à son paroxysme, peuvent rendre à l'homme sa vraie puissance d'ouïe et de regard. (II, 106-107)

Il s'agit pour Roud d'oser sacrifier la vie au profit de la vérité : ce sacrifice apparaît comme une conquête tardive, comme une revanche pacifique qui fait oublier peut-être le premier choix manqué, le refus primordial qui était une condamnation à l'errance. La souffrance devient une condition de la perception la plus subtile ; ainsi pour le poète Eichendorff, en deuil de sa fille :

Sans ses larmes, le poète aurait entendu le chant, non le message. C'est au prix de toute la torture de son deuil qu'il a connu le secret terrible des oiseaux. (II, 108)

Roud rejoint là le Novalis des *Hymnes à la Nuit*, qui aspire à la mort pour connaître l'amour infini. Roud recherche une mort dans la vie, un dépouillement, une vulnérabilité, une réduction maximale des forces vitales qui aboutit à une transparence, à une immatérialité du corps :

là-bas tu vas reprendre poids et vie parmi toutes ces autres vies, et moi je glisse et repars au fil de la brume, sans voix, sans pensée, comme un bâton flottant dont nul bûcheron sur la rive ne pourrait tirer quelque flamme (II, 253-254).

Ce désir de dépouillement et cette crainte du corps sont liés au refus du plaisir charnel. C'est sans doute cette méfiance fondamentale de Roud à l'égard de son propre corps qui lui interdit de croire inconditionnellement aux valeurs vitales. Toute son œuvre est marquée par une recherche de la mesure et de la précision formelle, où s'exercent l'esprit et la raison, non les pulsions de vie. Roud privilégie par ailleurs l'ordre et la certitude que procure la rencontre humaine, afin d'échapper aux « vagues abîmes » et à l'« informe » (III, 104).

Roud a pu reconnaître chez Hölderlin ce goût de la distinction ; ainsi dans 'Patmos' : « Que la lettre en sa fermeté soit maintenue / Avec soin »²⁴ ; ou dans 'Les Titans' : « Car le brut lui aussi doit être / Soumis à la mesure / Pour que le pur se connaisse tel »²⁶.

24. Je cite la partie consacrée au pressoir : I, 186-188.

25. Hölderlin, *Pléiade*, p. 873.

26. *Ibidem*, p. 894.

Roud devait se sentir tantôt proche de ce Hölderlin-là, mais tantôt aussi du Rilke qui invite le poète à descendre en soi, dans « les profondeurs d'où jaillit notre vie »²⁷.

L'œuvre de Roud nulle part ne choisit ni ne répond : le poète aspire parfois à la vie, à la ressemblance avec les hommes, sachant pourtant qu'il n'y parvient que par intermittences, plus souvent il se retire dans un isolement, une distance où l'esprit est libre, mais hanté par la culpabilité.

L'ambiguïté de ce double refus, de cette double crainte pèse lourdement sur l'image que le poète se fait de lui-même. Dès 1915 Roud dit à l'homme vivant qui est le centre de son univers : « j'ai peur de ton regard et de ta face comme d'un remords et l'image de cette Vie repoussée »²⁸. Contrairement à Ramuz, Roud ne peut s'identifier à « l'image romantique de l'artiste »²⁹, ni à la figure mythique du poète que glorifie par exemple Hölderlin dans la personne de Rousseau.

Seul, rejeté dans la nuit inhumaine, le poète roudien se révèle tel un misérable :

O je le sens, j'ai été créé pour ce rôle de dénonciateur, et cet homme que je fais ici courbé dans le délire sur un feuillet froid à ses paumes, est venu choir à la place où le destin patiemment l'attendait. (I, 67)

Il va jusqu'à douter de l'« ailleurs » dont il quête les signes et dit sa honte de « se feindre un courage et des sursauts, une autre demeure » (I, 158). Ce doute fondamental révèle l'impossibilité de Roud, poète du XX^e siècle, à accepter les mythologies romantiques du paradis perdu, du poète voué et consacré à une mission supérieure.

Cependant la poésie de Roud n'échappe pas aux structures archétypales qui désignent, même implicitement, une référence ultime cernée par des valeurs d'éternité, de vérité, d'innocence, de foi en l'origine.

Deux figures de l'identification

L'ambiguïté du « romantisme » de Roud — faite de convergences fondamentales et de divergences d'origine existentielle ou historique avec le romantisme allemand — se révèle avec une grande évidence à l'étude de deux figures précises, qui pourtant signalent au niveau même du texte une remarquable proximité entre les traductions et les *Écrits* : le double et la mère.

Le double

« L'impossible unité de l'être » (II, 248), la division de soi-même à laquelle le poète roudien n'échappe pas, sont dans le romantisme allemand aussi des hantises qu'il faut conjurer. Le double — marionnette, automate, ombre vivante, image du miroir — représente chez les romantiques une extériorisation de cette obsession de l'identité.

Le double apparaît surtout dans le second romantisme, comme le démontre Bernhild Boie dans son livre *L'Homme et ses simulacres. Essai sur*

27. Rilke, Ed. Mermod, p. 31.

28. *Cahiers Gustave Roud*, n° 1, *op. cit.*, p. 41.

29. Gérard Froidevaux, *L'Art et la vie*, *op. cit.*, p. 81.

le romantisme allemand³⁰. Mais Roud ne doit pas être resté étranger à cette problématique: il avait lu sans doute dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au *Romantisme allemand* l'étude de Denis de Rougemont sur «Chamisso et le mythe de l'Ombre perdue»³¹; il a traduit les «Paralipomènes» aux *Disciples à Saïs*, où l'on peut lire:

IV. Un seul y parvint — il souleva le voile de la déesse de Saïs.
Mais que vit-il? Il vit — miracle des miracles — lui-même.³²

Il a traduit aussi les grandes proses de Trakl, où le dédoublement vient à plusieurs reprises signaler les troubles de la personnalité, ainsi dans 'Rêve et victoire de la ténèbre':

Un nuage de pourpre enveloppa sa tête qui le fit s'effondrer en silence sur son propre sang, sa propre image — une face lunaire; il se rua dans le vide, pétrifié, quand dans le miroir brisé apparut une adolescente moribonde: sa sœur; la nuit engloutit la race maudite.³³

La présence des figures du double dans les *Ecrits* de Roud peut s'expliquer par la séparation fondamentale que le poète ressent entre son corps et son esprit:

Je suis l'involontaire victime d'un détachement inhumain — au point d'avoir perdu le sentiment de la réalité de mes sentiments. C'est un mouvement d'esprit qui les signale à ma conscience ou en accuse l'absence.

Jamais plus ce choc direct, le langage immédiat du souffle et du sang. (I, 83)

B. Boie décrit d'une manière qui pourrait être appliquée à Roud le processus psychologique qui préside à la création d'un double, sous forme d'objet:

Entre l'esprit et le corps l'unité a été brisée au profit de l'esprit souverain, mais celui-ci en retour a doté d'une présence plus encombrante, plus obsédante que jamais ce corps qu'il pensait réduire à une ombre. Le corps est devenu une chose étrange, curieusement inadaptée: un moi méconnaissable.³⁴

Le motif du double met en scène le trouble de l'esprit face à l'impossible possession de soi. Mais si les romantiques ont su extérioriser l'angoisse due au sentiment de leur identité précaire, en la représentant par des incarnations objectives, Roud, lui, garde le plus souvent sa souffrance en lui-même et se voit devenir ombre ou absence.

Roud vit et subit sa «différence» sexuelle comme une distance douloureuse face à son corps qui ne trouve nulle part où se situer. Intérieure, inavouable, cette douleur demeure irreprésentable. Par contre Roud met en scène, extériorise à plusieurs reprises sa «différence» spirituelle: il repré-

30. Paris, Corti, 1979.

31. Consacrée à «La merveilleuse histoire de Pierre Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre», in *Le Romantisme allemand*, Marseille, Rivages, 1983, pp. 276 à 284.

32. Novalis, Ed. Mermod, p. 98.

33. Trakl, *La Délirante*, pp. 47-48.

34. *L'Homme et ses simulacres*, op. cit., p. 88.

sente sa condition de poète en donnant la parole à deux doubles, le Reflet et l'Ombre, figures de l'incompréhension et du refus, figures dénonciatrices de la solitude du poète, de son absence, de ses prétentions poétiques. Ces doubles n'ont donc pas la fonction ironique des «simulacres» romantiques: ils ne distraient ni ne relativisent, ils accusent.

Le Reflet, dans 'Ville de Pâques', est un double particulièrement cruel: image du poète sur la vitre du train, il croit en réalité à mesure que l'Homme (qui est le poète) perd de sa substance: «chacun de tes regards accroît mon existence» (I, 139), dit-il au voyageur. Perdu dans cette relation spéculaire où il sent se dissoudre ou se multiplier son identité d'homme, le poète éprouve durement la fausseté de cette figure imaginaire — «Chère tête charitable entre moi-même et le néant surgie», mais aussi «dernier mensonge entre l'âme et cet abîme de solitude absolue qui est le destin des cœurs sans amour» (I, 146).

Les hommes qui vivent et acceptent la vie sont tout «terrés dans la nuit contre leur propre image» (I, 147): c'est à ce double trompeur, figure même de l'aveuglement humain, que le poète voudrait échapper. Il s'efforce alors d'ouvrir les yeux pour voir au-delà du miroir, mais la menace surgit de ne les ouvrir que sur la mort:

Le pire pour lui [le poète parle de lui-même], c'est peut-être la face qui des profondeurs monte vers la sienne et l'appelle — comme tu m'appelles, ô frère, et il n'y a plus entre nous qu'une mince croûte de glace, toujours plus mince... (I, 147)

Comment ne pas penser ici à Trakl, à son obsession de la mort au-delà du «miroir brisé» dans 'Rêve et victoire de la ténèbre'? Cette «face» nue soudain présente est intolérable: comme pour en tenir l'horreur à distance, le poète interpelle un autre double — le frère — qui semble offrir un accueil dans cet espace fatal.

'Ville de Pâques' offre une mise en scène admirable des vertiges de l'identité. Le leurre de l'imaginaire y est représenté dans toute sa force tragique: confronté à son image spéculaire, le poète tente en vain de s'y reconnaître; il ne s'y trouve qu'aliéné, condamné au rôle de «Narcisse de troisième classe qui appuie son front au front d'un fantôme» (I, 139). Renonçant alors à toute identification avec ce double qui n'est qu'une fallacieuse image de soi, le poète solitaire se sent touché par le poison mortel, appelé par la «face» fatale comme par un frère.

Très présente dans l'œuvre de Roud, la figure du frère peut être comprise comme un double positif: «O frère ta vie est ma vie — puisque je l'ai refusée» (I, 50). En le faisant vivre par la poésie, le poète fait de ce frère sa créature et l'image de ce qu'il ne peut être:

O terre, ô ciel, qu'êtes-vous dans votre creuse évidence, sinon ma seule nourriture, et toi frère, et tes frères, sinon la foule prodigieuse de noyés que ma parole tire inertes de l'abîme pour leur rendre souffle, — le sien, le leur. (I, 67-68)

Cette figure prend sa valeur la plus forte dans *Requiem*: au moment d'accéder au seuil des retrouvailles avec les morts. Cet accès est d'abord pour le poète une traversée de «sa propre transparence» (III, 72), une rencontre avec lui-même, enfin une acceptation de soi. Mais cette confrontation avec soi-même doit passer par un détour, par le relais du double, car le poète craint la fulgurance de «ce revoir intérieur»: «Ah! je rêve d'une pré-

sence pure, d'un jeune intercesseur, d'un frère de deuil à mes côtés» (III, 72). Un laboureur endormi, couché près de lui, jouera ce rôle: «tu me précèdes dans la transparence» (III, 75), dans «ces espaces tout de suite ouverts à ton innocence» (III, 76).

Ce double pur et innocent ouvre la voie au poète: cette médiation est nécessaire à celui qui questionne au lieu de s'abandonner. Le poète regagne son unité spirituelle, à la fin de *Requiem*, grâce à la médiation de la figure positive du double-intercesseur, grâce aussi à une négation du temps qui offre la «toute-présence» (III, 82). Une figure de frère apparaît également dans le poème de Trakl intitulé 'Déclin', tel un compagnon du poète dans le parcours des heures nocturnes.

La prégnance de la figure du double dans les *Ecrits* révèle l'importance chez Roud de la fonction imaginaire: comprise — au sens lacanien — comme un privilège accordé aux représentations fictives du moi que propose le stade du miroir, elle n'offre que la possibilité d'une relation agressive à l'autre. Cette agressivité est la marque de l'aliénation — évidente dans 'Ville de Pâques' — que produit ce narcissisme primaire. Négatives, destructrices, les relations du Reflet et de l'Homme ou du Corps et de l'Ombre (I, 148-160) vouent le sujet poétique à la culpabilité, à la perte de soi, à la mort.

La relation imaginaire aux doubles ne produit que conflit et destruction. La relation à l'autre — à la mère par exemple — ne pourra réussir que par la médiation d'un tiers, d'un modèle institué au nom d'une loi paternelle ou d'une parole, régies donc par l'ordre symbolique.

Le «frère de deuil» (III, 72) de *Requiem* est ce tiers médiateur qui permet au poète de retrouver sa mère morte; jeune laboureur, il est ancré solidement dans la vie des hommes: «son pas marque le temps dans la terre grasse, le temps humain» (III, 52); sa force agit sur les éléments:

[la lumière] s'arrête quand le garçon debout à la pointe du sillon rappelle ses chevaux à la raie et fait basculer le soc dans un éclair d'acier. (III, 52)

Sa voix résonne au-delà du monde des vivants, et atteint la mère morte:

Et la voix sonne de nouveau comme un appel, vive et tendre. La seule qui te parvienne là-bas dans sa vérité de chair et de sang plus puissante que la mort. (III, 53)

Ce laboureur vivant, jeune, maître des gestes qui ouvrent la terre pour l'ensemencer, fort d'une voix efficace et vibrante, est l'image accomplie de l'homme soumis à l'ordre paysan, viril et immuable. Mais il est aussi un intercesseur, un tiers qui souffre de la même douleur que le poète:

je n'osais lui demander le pourquoi de sa tristesse, mais ses lèvres soudain descellées, il a murmuré le nom d'une jeune morte (III, 72).

Le laboureur est bien une figure de double, mais il n'offre pas au poète une image spéculaire: il propose au contraire une médiation salvatrice, celle qui passe par la plus grande altérité. Il n'est pas non plus une figure de père: si Roud recherche — dans ses traductions comme dans *Requiem* — des détours par l'autre et par la différence, il craint de recourir à des médiations fortement symboliques: la loi et les figures paternelles, la langue et ses signes, le nom et sa signification sociale le cèdent toujours dans l'œuvre roudienne à des tiers, à des intercesseurs, à des doubles qui sont porteurs de représentations maternelles ou primitives.

La figure roudienne du double n'est ni l'expression extériorisée d'un conflit intime — comme chez les romantiques —, ni la révélation d'une relation intériorisée à l'autre — comme chez Trakl. Roud se situe *entre* l'attitude positive du romantisme — qui trouve des représentations objectives de ses hantises, et leur donne la parole — et l'angoisse impuissante de la modernité devant les vertiges de la conscience divisée.

La mère

La mère intervient comme figure symbolique, dans les textes romantiques, avec des valeurs proches de celles qu'incarnent la nuit ou les processus vitaux: origine, profondeur, mystère sacré.

Roud, on l'a vu, n'a pas privilégié ces valeurs-là dans sa lecture des romantiques. Ainsi, à propos de Hölderlin, il suit le commentaire de l'éditeur Hellingrath, pour qui les *Hymnes* «appartiennent déjà au Jour nouveau, au temps de la venue des dieux»³⁵. Davantage porté, dans son œuvre, vers les révélations de la lumière que vers celles de la nuit, Roud est frappé par l'interprétation de Hellingrath et ne s'aperçoit pas de la forte présence symbolique de la mère dans les *Hymnes* holderliniens.

La mère représente la source de la Parole, l'Asie: «notre mémoire est pleine [...] / Ô Asie, de la puissance de tes fils, ô Mère!»³⁶. Le Verbe fait son entrée en Occident sous la forme d'un être féminin: une «étrangère», la «Voix façonneuse d'hommes»³⁷. La Parole est féminine et sacrée, elle règne dans des sanctuaires.

La patrie est aussi une mère — «Ô Souabe fortunée, ô Mère»³⁸ — fidèle et proche du «jaillissement originel»³⁹. Mais pour le poète avide de liberté, la patrie peut devenir une marâtre: «Inclémente, âpre à conquérir est la / Taciturne, celle à qui j'échappai, la Mère»⁴⁰. A la fois vierge et féconde, la patrie, 'Germanie', garde toujours un caractère sacré:

Car presque semblable à celle
Qui est la Mère sacrée de toutes choses, jadis
Nommée la Secrète par les hommes,
Tu recèles en ton sein
Une plénitude d'amour et de souffrance,
De prescience et de paix.⁴¹

La Nature et la Terre sont aussi représentées chez Hölderlin par des figures de la mère: dans le 'Rhin' le fleuve est le père, le «bâisseur du pays»⁴², sa mère est la Terre, qui forge ses fils «à son image»⁴³.

Figure de l'origine et de la naissance — Nature et Terre —, figure de l'appartenance — Patrie —, figure du sacré — comme initiatrice de la Parole —, la mère chez Hölderlin possède la puissance de l'engendrement

35. Hölderlin, Ed. Mermod, p. 203.

36. Hölderlin, Pléiade, p. 842.

37. *Ibidem*, p. 841.

38. *Ibidem*, p. 846.

39. *Ibidem*, p. 847.

40. *Ibidem*, p. 848.

41. *Ibidem*, p. 857.

42. *Ibidem*, p. 852.

43. *Ibidem*, p. 853.

mais son mystère est inquiétant car elle incarne aussi l'enracinement et l'immobilité.

Chez Novalis, c'est la Nuit qui est la véritable mère universelle: mère du jour, de l'amour, des forces créatrices. C'est elle qui soulève les «lourdes ailes de l'âme» et offre au poète des visions:

tout saisi de peur et de joie, je vois un visage plein de gravité qui doucement, pieusement sur moi se penche, et sous les boucles à l'infini mêlées, me dévoile la chère jeunesse de la Mère.⁴⁴

La quête du poète-savant, dans *Les Disciples à Saïs*, est un long parcours vers le lieu «Où se dresse la vierge profondément endormie vers qui mon esprit tourne son désir passionné»⁴⁵; cette vierge est Isis, «la Mère des choses, la Vierge sous le voile»⁴⁶.

La mère prend chez Novalis de multiples figures: vierge, amante, fiancée, déesse; elle est le mystère absolu, la femme, objet de tous les désirs, mais inaccessible sur terre. Cette large extension de la féminité va jusqu'à une certaine confusion des sexes, à la fin des *Hymnes à la Nuit*, où le Christ et la Fiancée, réunis dans la mort, deviennent objets d'un même désir:

Descendons vers la tendre Fiancée,
Vers notre Bien-Aimé, Jésus —⁴⁷

Chez Rilke le pouvoir maternel est un «ardent désir unanime»⁴⁸ qui est au principe de toute création; il dépasse donc la différenciation des sexes:

Et il y a chez l'homme aussi, à ce qu'il me semble, une maternité — de la chair et de l'esprit. Son acte d'engendrer est aussi une sorte d'enfantement, et il enfante encore quand il crée de sa plus intérieure plénitude. Et peut-être la parenté des sexes est-elle plus étroite qu'on imagine, et le grand renouvellement du monde consistera peut-être en ceci: l'homme et la jeune fille, délivrés de tout errement, de tout déboire sentimental, ne se rechercheront plus comme des contraires, mais bien comme des frères et sœurs, des proches.⁴⁹

La mère est aussi, chez Rilke comme chez les romantiques, le «séjour inouï des dieux»⁵⁰; les mères des poètes sont révérees car c'est en leur «sein déjà qu'il faut que l'inouï ait été concerté»⁵¹.

Chez Trakl la féminité n'est nulle part objectivée; les figures qui l'incarnent entrent dans une relation subjective au Je, mais elles n'ont aucune identité; elles apparaissent comme le support des projections imaginaires et fantasmatiques du Je. Dans la constellation familiale très désindividualisée que le poète met en scène et qu'il perçoit comme une race vieillissante et maudite, les figures de la sœur et de la mère prennent plus de place que celles du frère et du père; elles suscitent plus de hantises, elles sont plus ambivalentes.

44. Novalis, Ed. Mermod, p. 103.

45. *Ibidem*, p. 37.

46. *Ibidem*, p. 65.

47. *Ibidem*, p. 123.

48. Rilke, Ed. Mermod, p. 59.

49. *Ibidem*, p. 60.

50. *Ibidem*, p. 121.

51. *Ibidem*.

Ainsi la sœur est tantôt une «forme frêle»⁵², «blême», figure douce, lunaire, spiritualisée, et, par la mélancolie qu'elle fait naître, figure d'outre-tombe; tantôt elle devient «démon de flamme»⁵³, provocatrice et victime, double terrifiant et accusateur du Je.

La mère, moins présente que la sœur, est une figure de douleur, immobilisée dans des images obsédantes: elle est la «pleureuse» au «deuil silencieux»⁵⁴, celle qui ne répond pas à l'enfant: «dans les chambres obscures se pétrifia le visage de la mère»⁵⁵; elle a un visage pâle ou blanc, elle fige et raidit ce qu'elle touche: «le pain devient roc aux doigts douloureux de la mère»⁵⁶.

Si la sœur est un personnage dramatique dans la poésie de Trakl, la mère, dans les poèmes traduits par Roud tout au moins, demeure une figure constante dans sa position lointaine et distante de femme endeuillée.

Ainsi les textes des quatre poètes allemands traduits par Roud sont riches de figures et de symboles maternels. Soucieux de distinction dans la création, refusant l'abandon à une inspiration surgie brute des profondeurs, Roud investit la figure de la mère de valeurs contrastées: la démarcation entre bonne et mauvaise mère est sensible dans l'œuvre roudienne.

Une fonction métaphorique est accordée à certaines figures féminines, qui indiquent d'abord un rapport du Je à la nature ou à sa propre vie. Si le frère apparaît comme l'interlocuteur privilégié, l'ami, l'homme vivant invoqué tel un recours, un sauveur ou un intercesseur, la sœur est moins extérieure au Je, elle est une modalité de la relation du poète à lui-même; ainsi dans *Les Poèmes en vers et en versets*:

O Solitude triste et le doigt sur les lèvres
je songe encore à toi, ma compagne et ma sœur.⁵⁷

S'adressant à un Tu, le poète utilise la figure de la sœur pour exprimer un rapport intime entre l'homme et la nature: «une Forêt dont l'âme est sœur de ta pensée»⁵⁸.

La même fonction métaphorique se retrouve dans les *Ecrits* pour la figure de la mère, qui représente une sorte de double intérieur, de rappel du destin irrémédiable. Aussi la mère, dans ses incarnations symboliques, est-elle tout à la fois douce et cruelle: elle ouvre au poète sa voie propre, mais elle l'arrache au monde des vivants. Figurant la nuit, elle se pare de ces deux valeurs contradictoires:

Mais la nuit venait me reprendre par la main comme une mère irritée — et me jetait aux étoiles.

C'est en elle que je vis pour toujours, au-delà du temps, au-delà des larmes, dans ce lieu secret où la mort se nie, où sur un battement de cœur toutes les choses aimées redeviennent présence et s'illuminent, tirant du seul amour une lumière pure comme un cri. (II,48)

52. Trakl, *La Délirante*, p. 43.

53. *Ibidem*, p. 45.

54. *Ibidem*, p. 41.

55. *Ibidem*, p. 43.

56. *Ibidem*, p. 47.

57. *Cahiers Gustave Roud*, n° I, *op. cit.*, p. 29.

58. *Ibidem*, p. 33.

Le poète invite un ami moissonneur à le suivre, à l'accompagner plutôt, dans cet espace maternel attirant, profond et pur à la fois:

Descends avec moi dans cette nuit vivante. Entre dans ce cœur aux ténèbres limpides comme la nuit d'août où les froments brûlent et respirent. (II,48-49)

Cette nuit maternelle a ici toutes les propriétés de la nuit de Novalis: lieu protecteur, vivant et enveloppant, lieu du cœur, de la mort niée, elle est aussi le lieu d'origine de la présence toujours recommencée, de la poésie.

Mais des connotations négatives viennent signifier la crainte du poète à l'égard des pouvoirs maternels, liés à la nuit, au sommeil, à l'inconscient, à la terre:

La terre un instant béante et blanchie d'une écume de fantômes redevient nuit sous ton regard; la Mère grasse et noire avec la paix de ta poitrine redescend vers sa paix. (II,58)

La nuit maternelle est aussi une mer à laquelle le poète ne peut résister:

Je sais les hautes lames de la nuit, ce déferlement silencieux contre les murailles: la mer aveugle, la Mère à tâtons qui vient reprendre son noyé. (II,258)

La terre maternelle, inquiétante ici dans sa richesse profuse, est dans toute l'œuvre roudienne le support et la condition même de toute expérience poétique. Sa profanation apparaît dans *Campagne perdue* comme le drame d'une perte irrémédiable.

Exigeantes, accaparantes, mais aussi dispensatrices d'accueil et d'amour, les figures de la mère représentent chez Roud, comme chez les romantiques, les valeurs vitales et inconscientes: elles sont nécessaires car elles incitent le poète à accepter son lieu et sa vie propres, mais elles ne parviennent pas à étouffer la culpabilité de celui qui se retire du monde des hommes, du jour, des réalités tangibles.

Dans *Requiem* la mère n'est plus une figure métaphorique, mais un Tu interpellé, personnalisé. La mort de la mère, puis ses appels invitent le poète à une quête décisive qui sera une expérience du passage, de la négation des limites. Par un geste d'absorption dans l'espace illimité, le poète éprouve une plénitude nouvelle: il apprend à s'ouvrir, à accueillir «en soi» (III,70) le monde, à le contenir. Son âme s'accroît aux dimensions de l'éternel — «nous sommes en lui», «C'est lui qui entre en nous» (III,46) — et de l'espace infini — «si lointain que le but de votre vol pût m'apparaître, je l'entrevis en moi» (III,70).

Au terme de cette expérience où se nie la distinction entre ici et ailleurs, le poète retrouve sa mère morte dans un monde de présences et de choses nommées.

La mère réelle — morte — permet au poète d'accéder à des retrouvailles, à une reconnaissance, alors que les figures maternelles de la nuit le rappellent à sa vocation de solitaire, d'errant nocturne. Cette bonne mère a su indiquer au poète la voie de la «toute-présence» (III,82). Grâce à ses appels, le poète a trouvé une ouverture, une voie de communication, ou plutôt de communion, entre lui et le monde: cette communion se fait par une sorte d'interpénétration — «en nous», «en lui», «en moi» — qui assure la plus grande intimité. Cette possession par l'intérieur, cette grossesse symbolique figurent une maternité en acte.

Or ce modèle maternel définit aussi l'attitude du poète à l'égard du monde, conçue en termes d'accueil et de naissance:

ma solitude est peuplée des passions que j'assume, riche d'une inépuisable tendresse. Et voici naître de mon sang les mystérieuses créatures qui se mêlent aux autres hommes, vivant d'une autre vie, — la même. (II,33)⁵⁹

L'*Essai pour un paradis* est significatif de ce processus vital qui fait du poète le réceptacle du monde. La poésie est appelée comme un désir:

ce monde qui cherche avec une plénitude émouvante la plénitude correspondante d'une voix me submerge et me travaille. (I,246)

Cette plénitude prend le sens d'une conception, puis d'une grossesse:

Parfois il me semble que tout en moi se désagrège et se disperse pour que la place tout entière soit rendue
à toi. (I,231)

Je suis au monde, et c'est un autre monde. Peuplé d'un autre corps, comme une femme. Je porte mon amour. (I,236)

Une autre existence aurait-elle pu remplacer celle-là qui m'habite avec toute la puissance paisible de la nécessité? (I,236)⁶⁰

Les figures maternelles — bonnes ou mauvaises — dans l'œuvre roudienne sont des médiatrices dans la relation du poète avec lui-même. Elles s'offrent comme des révélatrices de ressemblance, de reconnaissance, de continuité. En outre la maternité comme forme de possession intime est une métaphore privilégiée de l'activité poétique: tel une femme enceinte, le poète «porte» le monde qu'il veut recréer. De cette gestation à l'écriture, la distance est considérable, ce qui explique encore une fois la difficulté de Roud à user de la langue comme d'un instrument paternel.

*

La présence de la mère, par sa constance, par son intensité, par sa dominante bienveillante, est un des motifs les plus remarquables de la convergence entre les *Ecrits* de Roud et ses traductions. La mère incarne dans nombre de ces textes l'accès à la totalité, au domaine de l'indifférenciation: c'est la Nuit maternelle de Novalis, la mère retrouvée dans la négation du temps chez Roud. Mais cette totalité est souvent comprise comme synthèse d'une réalité double: aussi le motif du double — chez Roud, chez Novalis, chez Trakl — et celui de l'androgynie — chez Novalis, chez Trakl, et surtout chez Rilke — ne sont-ils pas étrangers à la constitution des images maternelles.

L'Enfant trouvé, un fils du romantisme

Si l'on ajoute à cette symbolique du double et des figures maternelles quelques constantes des textes de Roud et de plusieurs de ses traductions — l'absence de père, l'absence de sexualité active, de conflits ouverts et extérieo-

59. Je souligne.

60. Je souligne.

risés, l'errance du sujet poétique, enfin l'inscription de ces divers thèmes dans une forme où la fiction hésite entre la prose romanesque et la poésie — on retrouve très exactement la conception de la littérature romantique que propose Marthe Robert dans son essai *Roman des origines et origines du roman*⁶¹. Sa démonstration s'applique surtout aux romantiques allemands, dont elle cite de nombreux textes dans le chapitre «Pays sans nom et paradis perdu»⁶².

L'interprétation de Marthe Robert vise à définir un type de personnalité privilégié par le romantisme :

Quoi qu'il en soit des causes historiques du romantisme pris comme mouvement, le fait est que l'Enfant trouvé s'y exprime seul, avec les traits contradictoires propres à sa nature excessive, et sans rien changer à ses plans. Comme naguère il récrit sa vie au ciel faute de pouvoir la supporter sur terre⁶³.

Cette compréhension du romantisme se fonde sur la distinction de «deux 'visions' du monde fortement contrastées»⁶⁴, celle de l'Enfant trouvé et celle du Bâtard, qui sont les deux sujets, d'âge différent, du «roman familial» freudien.

Marthe Robert montre que ces deux phases des relations de l'enfant à son père et à sa mère s'inscrivent à la genèse même de tout projet romanesque. L'enfant élabore un récit fabuleux, le «roman familial», où il idéalise ses parents en puissances protectrices. Mais ses vrais parents ne répondant pas à cette image, il se crée une double famille, l'une réelle, l'autre fabuleuse et royale, et se constitue en fils de la seconde, qui réapparaîtra un jour et le reconnaîtra : il est donc un Enfant trouvé, recueilli par une famille terrestre qui n'est pour lui pas la vraie. Dans ce monde imaginaire où les vrais et les faux parents se ressemblent, il n'y a pas d'individus distincts, donc pas de conflits et pas non plus de vraie libération ; c'est un monde d'avant la différenciation sexuelle, qui produit, selon Marthe Robert, le type du roman merveilleux, du conte de fées, des récits fantastiques ou extraordinaires : le roman-poème du romantisme.

A la phase suivante, l'enfant prend conscience du rôle distinct de ses parents : il ne peut douter de sa mère, mais bien de son père. Il va respecter sa mère réelle et anoblir son père : il «s'attribue une naissance illégitime»⁶⁵ et se constitue en Bâtard. Le Bâtard peut entrer en conflit avec son père réel. La littérature romanesque entre avec lui dans l'âge oedipien : le héros bâtard est le personnage-type du roman qui met en scène le travail du désir, les conflits, l'ambition, l'intrigue, la transgression, les passions.

L'analyse psychanalytique de la littérature romantique par Marthe Robert rejoint pour l'essentiel l'analyse critique des positions philosophiques et esthétiques du romantisme allemand : le postulat fondateur du romantisme est la «souveraineté»⁶⁶ de l'imagination, qui conduit à la toute-puissance de la pensée et au subjectivisme absolu, liés à la «déchéance de la réalité pratique»⁶⁷.

61. Paris, B. Grasset, 1972.

62. *Ibidem*, pp. 105-130.

63. *Ibidem*, pp. 107-108.

64. *Ibidem*, p. 107.

65. *Ibidem*, p. 50.

66. *Ibidem*, p. 108.

67. *Ibidem*, p. 109.

En soumettant l'œuvre de Roud à la critique de Marthe Robert, on constate l'ambiguïté de son «romantisme». On y repère bien certaines qualités du monde de l'Enfant trouvé — l'errance, la présence du double, le goût du paradis, un certain mépris de la réalité dans ses aspects utilitaires et finalisés, l'absence de conflits déclarés — mais sans y trouver ce subjectivisme, cette «euphorie narcissique»⁶⁸ qui fondent la circularité du monde et de la conscience et qui confortent le sujet romantique dans sa croyance magique à la réalité de ses fantasmes.

Il y a donc une faille chez Roud dans la constitution du sujet poétique si on la compare à celle de l'Enfant trouvé : le Je roudien n'est pas un égoïste triomphant, il met constamment en doute le «credo romantique»⁶⁹ de la «pensée subjective vraie en elle-même»⁷⁰ ; par contre il projette sur la figure du paysan les qualités conjuguées de l'Enfant trouvé — royauté, participation à la vie cosmique, à la nature, au paradis, quasi-divinité — et du Bâtard — acceptation de la différence sexuelle, du réel et de ses conflits. Paré de ces qualités multiples et inconciliables, le paysan devient inévitablement une figure mythique.

A quoi attribuer ces résistances du sujet roudien face aux pouvoirs de la subjectivité, alors même qu'il répond par ailleurs à toutes les déterminations de l'Enfant trouvé romantique ? Comment se fait-il qu'une si remarquable prééminence du monde imaginaire maternel s'allie à des préoccupations rigoureusement classiques ? J'avancerai une réponse de type historique : si le portrait du poète roudien ne correspond pas exactement à la figure romantique proposée par Marthe Robert, c'est qu'interviennent dans sa constitution des facteurs non seulement psychologiques et personnels, mais aussi historico-culturels.

Je montrerai⁷¹ que la Suisse romande des années 30 était marquée par un passé idéologique et littéraire qui lui interdisait l'adhésion aux postulats romantiques sur le pouvoir de la subjectivité et de l'imagination.

Un «romantisme honteux»

Cette propriété romande s'est traduite au XX^e siècle — et chez Roud en particulier — par une grande réticence à l'égard de toute nomination de l'absolu, de l'ailleurs, de l'idéal, qui témoigne d'une crainte de projeter des créations, des modèles ou des formes de la subjectivité humaine sur une réalité insaisissable. Le goût du concret et du vivant signale aussi un refus du libre travail de l'imagination, un souci d'éviter les définitions — même métaphoriques — du lieu le plus susceptible d'être investi par les rêves de l'esprit : le Ciel.

Aucune quête de l'absolu n'échappe à ces réserves ; ainsi chez Roud :

O paradis, paradis *humain*, en vérité j'en arrive à ne désirer plus que ce qui est, les rêves d'*autre chose* me semblent le fruit vraiment de notre insuffisance. (I,238)

68. *Ibidem*, p. 112.

69. *Ibidem*, p. 109.

70. *Ibidem*.

71. Voir quatrième partie.

Mais on peut se demander si ces réticences concernent bien la chose — l'«autre demeure» — et non pas plutôt sa seule désignation, dans la mesure où celle-ci peut s'accompagner d'une liberté linguistique qui n'exclut ni le jeu ni l'hyperbole. En effet la prudence roudienne face à la divinité se révèle d'abord comme un refus du «trop-dire»: l'emploi de la litote — «autre chose», «ailleurs», «autre demeure» — est significatif de cette peur du nom.

Roud s'est senti très étranger aussi au désir ambitieux des romantiques de définir la création poétique en termes d'absolu. Mais n'est-ce pas au nom de l'inviolabilité du principe divin qu'il condamnait — chez Mallarmé par exemple — l'orgueilleuse inhumanité d'une œuvre absolue et autonome dans sa prétention à imiter la Création en se passant aussi bien du Créateur que du monde créé?

A ce propos les questions que pose Etienne Barilier dans un article intitulé «Littérature romande»⁷² sont d'un grand intérêt:

Cependant, si l'objet de la quête poétique n'est décidément pas l'infini, ni l'absolu, ni le divin, qu'est-ce? Car enfin, la nature et sa beauté, pour toute la poésie, la religion, la philosophie occidentales, a toujours indiqué l'existence d'une Beauté plus haute, Intelligible et transcendante. Si l'on se refuse à cette transcendance, si la beauté n'est plus signe de rien, peut-elle encore être signe. N'y a-t-il pas là comme une inconséquence? Ne sommes-nous pas devant un romantisme honteux, devant une religion qui ne veut pas s'avouer?⁷³

Barilier adresse ces questions à la poésie romande, à Roud et à Philippe Jaccottet en particulier, mais aussi à la poésie moderne en général qui «doit faire un sort à des intuitions qui, en d'autres temps, l'auraient conduite à Dieu»⁷⁴.

Barilier conclut en niant le soupçon de «romantisme honteux» qu'il a d'abord fait peser sur la poésie romande. Jaccottet, à la suite de Roud, interroge le monde sur le mode même que philosophie et poésie contemporaines ont adopté: «Ce qu'elles recherchent, dans le langage ou grâce au langage, c'est ce qu'Heidegger osait encore nommer l'être, et que Derrida, rejoignant décidément les poètes, salue comme l'innommable.» C'est là pour Barilier la voie juste de l'interrogation de l'homme sur lui-même: une pensée qui vise modestement l'être, sans prétendre en faire son objet et dire ce qu'il est, «la Vérité, l'Idée, l'Infini, Dieu, l'Esprit, enfin l'Histoire»⁷⁵.

Je montrerai que l'hypothèse de Barilier est pertinente comme suggestion ou comme description d'une tendance inaboutie, mais infondée comme analyse globale. La Suisse romande en effet a été et reste profondément hostile à cette tendance philosophique et critique qui cherche et interroge l'être sans jamais poser la question du sens, de la vérité et de la valeur.

Jaccottet sans doute s'est intéressé aux interprétations heideggeriennes de Hölderlin; il s'est attaché à respecter une poétique de la «non-métaphoricité»⁷⁶ qui tente de dire le monde au plus près de son être. Si, par

72. *Etudes de Lettres*, n° 4, octobre-décembre 1982, pp. 1 à 14.

73. *Ibidem*, p. 12.

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*, p. 13.

76. Je cite ici un compte rendu de John E. Jackson consacré au livre de Jean-Luc Seylaz, *Philippe Jaccottet. Une poésie et ses enjeux*, Lausanne, L'Aire, 1982, in *Etudes de Lettres*, n° 4, octobre-décembre 1982, p. 153.

ce caractère, la poésie de Jaccottet peut sembler tributaire de l'esthétique romantique⁷⁷, elle lui est tout à fait étrangère par la fonction qu'elle accorde au langage: contrairement à Novalis par exemple, pour qui la parole poétique révèle d'autant mieux «l'âme du monde» qu'elle ne se préoccupe que d'elle-même, Jaccottet tend à une transparence qui conduit plus sûrement à la vérité, à l'expression juste et authentique qu'une exploitation libre et large des ressources de la langue.

La parole poétique n'a de sens pour Jaccottet que par sa transitivity, par son propre dépassement vers une transcendance, innommable sans doute mais non moins présente, constamment, à l'horizon de l'œuvre.

Ce que John E. Jackson appelle justement, et sans intention péjorative, le «profond calvinisme poétique»⁷⁸ de Jaccottet, renvoie à une attitude de retenue et de rigueur face au langage, qui est incommensurable avec la position romantique, puisqu'elle vise au-delà du langage une vérité, un sens ou une présence qui ne se réduisent pas à leur inscription dans une forme littéraire.

Ce «calvinisme» est fort proche du classicisme de Roud, défini comme une confiance dans la traduisibilité du texte étranger ou des réalités extratextuelles, et comme un désir d'extrême transparence du langage.

Poser la fonction référentielle ou mimétique comme une propriété essentielle du langage implique un refus de la pure immanence de l'œuvre et suppose l'exigence d'une interrogation du monde à travers elle. Mais cette interrogation est autre chose que l'ouverture à la présence de l'être dont parle Barilier; elle requiert une fermeture, c'est-à-dire une réponse, un jugement, une position de sens ou de valeur.

Pourtant l'intuition de Barilier a pu trouver chez Roud matière à se développer. On a parlé des tentations romantiques de Roud dans ses traductions. Dans son œuvre également, Roud avoue préférer «la recherche désespérée» au «choix raisonné d'un dogme» (I,37); l'esthétique romantique — telle qu'elle se manifeste chez Novalis ou chez Rilke — y apparaît aussi, souvent sous forme de propositions aussitôt mises en doute.

Ainsi Roud définit l'«identité poétique» (I,126) comme le secret d'une perception qui n'arrête pas la signification à la reconnaissance des choses, mais qui s'efforce de cerner le message sensible qu'elles produisent:

La longue tache fauve qui s'éveille tout à coup veut dire *peut-être* un rosier touché par le soleil, mais *aussi* la chair nue du faucheur penché sur la fontaine. *C'est la même chose.* (I,126)

Pourtant cette identité des signes, plus importante que la différence des noms et des choses réelles, ne peut être transposée dans le langage, comme l'esthétique romantique l'exigerait:

Les plus douces rencontres de syllabes n'épuiseront jamais cet abîme de nuances (I,126).

77. J'utilise désormais ce terme, dans la fin de ce chapitre, au sens de Todorov. E. Barilier utilise le terme de romantisme pour désigner une littérature qui tend à la connaissance d'une réalité transcendante, qui s'identifie donc à un projet religieux. Mais on pourrait poser, en traduisant la proposition de Barilier dans les termes de la définition du romantisme par Todorov — constitution d'une littérature autotélique —, que la poésie romande n'est pas un «romantisme honteux», mais un romantisme avoué.

78. *Etudes de Lettres*, *op. cit.*, p. 153.

De même, lorsque le Corps revendique, dans le dialogue 'Le Corps et l'Ombre', une vision poétique où l'incohérence et l'irrespect de la «fin» (I,153) des choses seraient loi, l'Ombre l'accuse d'orgueil et lui-même se désolé de l'inhumanité de ses constructions poétiques.

Le poète éprouve aussi quelquefois de l'attrait pour les réalités qui ne font pas immédiatement sens, qui ne se donnent pas dans une continuité temporelle et spatiale. Le brouillard peut ainsi isoler les choses, les distraire de leur espace familier de manière à ce qu'elles posent «d'un coup toute l'énigme de l'existence» (I,164).

Mais, s'il est séduit un instant par «l'inexplicable» (I,165), par le non-sens d'une réalité qui échappe au système de perception où elle est reconnaissable, Roud tente toujours de retrouver l'accord, le continu, le composé, la cohérence du nom et de la chose. Jamais il ne risquera, comme Rimbaud ou Trakl, l'épreuve poétique de l'isolement des mots, de leur détachement de toute fonction représentative.

Le rêve roudien de la poésie mystique peut aussi se comprendre comme une tentation romantique: Palouette, dans sa «jubilation ivre» (II,155), «devient chant» (II,154), puis lumière; de même le poète mystique parvient à faire converger l'extase et le chant, la louange et le poème: il n'y a plus traduction de l'un à l'autre, la parole poétique devient autonome, non-subjective, au moment même où le poète s'abandonne à l'illumination et n'est plus un sujet individuel:

Tout le *Cantique spirituel* se chante à hauteur de ciel, son battement de plumes bu comme une brume par le soleil intérieur (II,155).

Où qu'ils apparaissent dans les *Ecrits*, les signes d'une esthétique romantique sont fragiles, tels des désirs irréalisables ou interdits. La même évidence toujours se présente à Roud lorsqu'il est attiré par le rêve d'une poésie absolue: ce solipsisme est inhumain, il condamne à la solitude. Or la «différence» roudienne est une expérience fondatrice de solitude. C'est à partir de la non-communication que Roud amorce sa quête poétique: la poésie devra nécessairement atteindre au dépassement de cette souffrance première.

L'enjeu de ce dépassement n'est pas seulement esthétique; c'est de salut qu'il s'agit: après avoir renié l'«illusoire absolu» (II,214) de la poésie mallarméenne, le poète fait une rencontre où il apprend le sens de la salutation, qui est tout le contraire du verbe absolu:

Mais un jour je découvris qu'il y avait une *autre* pureté, celle de l'innocence humaine.

Je fus sauvé par un regard. (II,214)

Fondamentalement, Roud ne peut se livrer à l'esthétique romantique: malgré les doutes, les hésitations, l'impossibilité de trouver des réponses définitives, il persévère à poser son rapport au monde et à la poésie en termes de vérité ou de salut.

La littérature romande n'a jamais craint non plus cette prétention au discours de la vérité: a-t-elle été «immodeste»⁷⁹ pour autant? Par leur orientation morale et pédagogique, au XIX^e siècle en particulier, la pensée et la littérature romandes se sont toujours situées par rapport à une définition de

79. Etienne Barilier, «Littérature romande», *Etudes de Lettres*, op. cit., p. 14.

«ce que l'être était»⁸⁰. C'est peut-être ce qui les a faites si peu perméables au mouvement romantique.

*

La définition du sujet romantique proposée par Marthe Robert ne s'applique pas exactement à Roud; le romantisme moderne de la pure parole de l'être ne trouve que de fugitives manifestations dans l'œuvre roudienne: une souffrance, un retrait, une crainte toujours s'interposent, qui signifient l'incapacité du poète à adhérer totalement à la mythologie et à l'esthétique romantiques.

Aussi l'hypothèse de Barilier est-elle pertinente dans la mesure où elle révèle une perception très sensible des tentations romantiques qu'ont éprouvées certains poètes romands depuis les années 30. Mais elle ne tient pas face à l'analyse des résistances qui ont été à l'œuvre chez ces poètes et qui leur ont interdit toute franche avancée dans l'aventure romantique.

J'amorcerai cette analyse par la critique derridienne du phonocentrisme, appliquée à l'œuvre de Roud et à des textes très divers de la production littéraire des années 30. Le mythe de la voix, conçue comme centre de la vérité en l'homme, est révélateur de l'extension de la métaphysique occidentale dans la poétique et la linguistique; il s'exprime le plus souvent sans grandes déclarations, au niveau du style, de la rhétorique, des métaphores récurrentes: il nous permettra de mettre le doigt sur le «romantisme honteux»⁸¹ de la poésie romande, sur le lieu de l'«innommable réalité»⁸² qu'elle persiste à invoquer.

80. *Ibidem*, p. 13.

81. *Ibidem*, p. 12.

82. *Ibidem*.