

# À props de Matthey : une hypothèse

Autor(en): **Jaccottet, Philippe**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **5 (1972)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-871010>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

## A PROPOS DE MATTHEY, UNE HYPOTHÈSE

Il me faut ici m'expliquer, et tenter de justifier du même coup, une espèce d'apostasie. A dix-sept ans, j'ai su par cœur *Alcyonée à Pallène* qui venait de paraître, puis je me suis jeté avec passion sur les poèmes qui suivirent, en 1943 ; et ce n'est que quelques années plus tard qu'un changement dans ma conception de la poésie a commencé à me détacher de toute cette partie de l'œuvre de Pierre-Louis Matthey jusqu'à me rendre sévère pour elle à part moi, à part moi parce que je n'en oubliais pas pour autant la force créatrice, et que je respectais la dignité et la grande solitude de ce poète.

\* \* \*

L'œuvre de Pierre-Louis Matthey a connu trois phases, celle de *Seize à Vingt* (1914), celle de *Semaines de Passion* et de *Même Sang* (1919 et 1920), enfin celle d'après 1940.

De cette œuvre, *Seize à Vingt* reste le livre que je préfère. En le lisant, on a l'illusion que la sauvagerie de l'adolescence, à la fois très pure et très charnelle (« les poètes ne sont pas des corps glorieux », dit l'épithaphe de Suarès), y parle en faisant oublier qu'elle est parole, elle déchire comme un cri, comme un cri que rien n'a pu précéder. Or, quelques poèmes écartés plus tard du recueil (comme « La Mort de l'infante »), d'autres, antérieurs ou contemporains, et inédits, que j'ai découverts au Centre de recherches sur les Lettres romandes, montrent que Pierre-Louis Matthey adolescent était déjà tout imprégné de littérature, et pas de la meilleure, qu'il avait déjà le goût de l'ornement, parfois jusqu'à la mièvrerie. D'autant plus nette est alors l'impression que seule la découverte du désir, violent, insatisfait, coupable, a été assez brutale pour bousculer ces grâces ou ces apprêts, et permettre cette poésie d'aveux, de protestations, d'appels ou de

plaintes. Là, entre les choses vues et montrées : l'automne, saison privilégiée, non de mélancolie et de fatigue, mais de trouble sombre, de vents de pluie et de boue, les champs et le jardin obscur, la maison fermée, les chambres étroites, les soirs et les nuits, la famille hostile ou indiscreète (tout cela comme une série de cages à l'intérieur les unes des autres), — entre le monde, donc, et le bouillonnement intérieur : désir, tendresse, haine, attente, révolte, désespoir, solitude, et enfin le langage lui-même, dans son rythme bousculé, haletant, le vocabulaire intense, les images violentes, entre tous ces éléments, la cohérence est totale. D'où la vitalité des plus beaux de ces textes, exceptionnelle dans notre poésie, et restée merveilleusement fraîche et poignante en dépit du temps.

\* \* \*

Dans la mesure où cette cohérence, essentielle à l'aboutissement de l'œuvre, s'est maintenue plus tard, il est naturel que, dans les deux livres de la phase suivante, *Même Sang* et *Semaines de Passion*, nés d'une expérience où la solitude a été dépassée, le partage tant désiré enfin vécu (pour de nouveaux bonheurs et de nouveaux malheurs), Matthey ait atteint une plus grande et plus tranquille harmonie. Dans ces deux livres où l'on dirait qu'il parcourt sans cesse tous les degrés de l'échelle amoureuse (et cette image n'est pas née du hasard, l'échelle est une image-clef chez lui), où il obtient des accents tour à tour violents et suaves, avec une grande ampleur harmonique, il retrouve donc l'alexandrin et la forme strophique à travers quoi la passion est transcendée.

*Musique ! Une ombre chante et passe. Tu demeures.  
Qu'une vie arrêtée à tes bords, purement  
s'enivre, et fasse vœu de chanter pour les autres  
plus passionnément. Plus musicalement.*

Ce débat de la musique et de la passion, ce vœu d'une ivresse pure (qui fait écho à la sainte sobriété de Hölderlin), Matthey n'a pu s'y dérober. Moins encore qu'aucun autre. Le dessin de sa vie alors n'est qu'élan et chutes, envols et glissades. L'amour l'emporte vers des régions célestes, argentées, de pure tendresse, où il arrive à son poème de risquer d'admirables vols, mais il l'entraîne aussi, dans le chagrin d'une absence ou le délire charnel, vers le bas. Ce n'est pas moi, c'est lui qui parle encore, à ce moment-là, de haut et de bas. Ciel et enfer ne sont pas encore de vains mots pour lui, ce qui ne veut pas dire qu'il n'aime pas certain enfer ou ne se lasse jamais

de certain ciel. (Il retrouvera plus tard, dans un des plus beaux sonnets de Shakespeare qu'il ait traduits, ces contraires : ... *Pourtant nul ne sait se garder / Des pentes de ce ciel où l'enfer va darder.*)

Les moments évoqués par ces poèmes qui sont aussi des récits disent donc ce débat tumultueux, épuisant, radieux ; les images sont nombreuses à le confirmer ; la ponctuation même le dénonce. Nul poète sans doute n'a fait pareil usage, pareil abus des points d'exclamation et de suspension, les premiers jaillis à la cime d'un élan, d'une extase, les seconds, généralement, jetés, semés par la fatigue, le désespoir ou la résignation avant le silence refermé. Accorder cette succession haletante de bonds et de chutes du poète en proie à la passion, avec le discours soutenu auquel le poète artiste, épris de beauté souveraine, aspire, est difficile. Et bien que les deux livres se composent de « suites » musicales, c'est presque toujours à des fragments que notre mémoire et notre admiration (très grande pour beaucoup d'entre eux) sont contraintes de s'attacher.

\* \* \*

En 1941, après vingt ans d'un mystérieux silence coupé seulement de traductions, Matthey publie *Alcyonée à Pallène*, où sa maîtrise verbale éclate avec une force presque insolente. Cette fois, la composition s'est resserrée, précisée. La violence passionnelle qui anime Matthey n'est peut-être pas moins grande qu'en sa jeunesse, mais la force qui la modèle en poème est beaucoup plus active, plus efficace. C'est l'ouverture, impressionnante, d'une troisième phase, la plus féconde, où l'élément vécu prend des masques mythologiques pour jouer plus librement, où abondent les sujets d'admiration : images singulières et intenses, plénitude et subtilité des harmonies, netteté, rigueur et majesté de l'architecture. Loin de le nier, je le proclame : aucun poète de notre pays n'est aussi riche de beautés, ne montre autant de puissance maîtrisée, que le Matthey de la maturité.

\* \* \*

Cela dit, je ne peux cacher que, sans que j'aie jamais eu la moindre raison de le vouloir, les poèmes de cette phase n'aient quitté plus ou moins soudainement la troupe pourtant variée de ceux qui m'accompagnent partout, depuis si longtemps, comme des alliés nécessaires.

Par des chemins divers, je crois avoir enfin compris pourquoi.

Je m'étais heurté d'abord, assez longtemps, à l'hermétisme de ces poèmes, et j'avais été amené ainsi à réfléchir à son propos. La poésie moderne (et la meilleure) est souvent hermétique; mais pour des raisons plus diverses qu'on ne croit. Parfois, c'est le cas des *Quatuors* d'Eliot, des *Elégies de Duino* de Rilke (ce le fut des *Hymnes* de Hölderlin), la matière même en est obscure : les domaines où elle s'aventure supposent, comme autrefois avec Dante, que l'on fasse un long chemin pour y accéder, elle se risque où nous ne sommes pas encore allés ; en quoi ces œuvres ne sont pas sans analogie avec celles des philosophes. Il s'agit donc ici d'une obscurité fondée, enrichissante, et qu'une étude attentive peut aider à éclairer. Parfois, l'obscurité est due à un refus délibéré non pas tant d'être clair que de parler à la seule raison ou même d'une volonté de la bafouer, comme c'est le cas dans le surréalisme; là, l'image est censée atteindre en nous des régions plus profondes que celle où accède l'intelligence pure, pénétrer, à l'image du rêve, les couches les plus secrètes de l'être. Obscurité légitime elle aussi dans la mesure où il est vrai que la poésie n'a pas affaire à la seule raison, mais dangereuse en ceci que le poète court le risque, pour une merveille suscitée par l'abandon à quelque dictée mystérieuse, d'encombrer son poème de mille extravagances si subjectives que lui seul en soit touché ; sans parler de la tentation des faux délires. Obscurité, enfin, qui ne saurait bien entendu être expliquée ou traduite, qu'il faut laisser agir comme telle, ou rater son effet.

Il me semblait encore que l'hermétisme de quelques-uns des meilleurs poètes contemporains, Reverdy, Char, Ungaretti notamment, était encore d'une autre espèce. Chez eux, c'était plutôt l'usage prédominant de l'ellipse, de l'éluision, la concision extrême, qui rendaient la lecture difficile. Soucieux de sauver l'instant, d'échapper à la lenteur vaine du discours, du récit, à l'embarras des explications pour faire briller un éclair si fort que le temps s'y absorbât, à force d'éliminer ou de réduire commentaires et transitions, il leur arrivait de dépasser le but. Mais chez eux aussi l'hermétisme me semblait le plus souvent justifié, et à condition que le regard se fût exercé à cette promptitude de vision, ne pas devoir décourager l'admiration.

Or, l'hermétisme du Matthey d'après 1940 n'était explicable ni par l'obscurité de la matière (nulle métaphysique ici, ou toute traditionnelle), ni par le refus du rationnel (au contraire, rien de moins surréaliste que Matthey), ni par l'éluision (la part conventionnelle de récit ou de description demeurant importante). En fait, il s'agissait plutôt chez lui d'une forme de préciosité (sans donner à ce

terme aucune valeur péjorative a priori) : la métaphore permettant ici de dire une chose simple de façon plus compliquée, plus inattendue ou plus frappante. Molière s'est moqué des « commodités de la conversation », c'était son droit là où il l'a fait, mais il y a une grande préciosité, où dire autrement, c'est dire de façon plus riche, c'est transfigurer son objet. Góngora en reste le plus superbe exemple. Quand il écrit : « Du ruisseau chaque vague est un fanal, / Feu son reflet et vitrage son eau » ou, pour définir le hibou, « lourd globe de plumes paresseuses », certes il fait tout autre chose que laisser transparaître le réel à travers les mots. Il suscite, à partir du réel, un « être verbal » qui, tout en s'appuyant légitimement sur le réel, sans le trahir arbitrairement, correspond mieux à la visée profonde du poète obsédé par la corruption, la dégradation, et décidé à lui opposer au prix de la plus grande tension la solidité du cristal.

Matthey, dont l'hermétisme est du même ordre, a quelques métaphores dignes de ce grand modèle, et ce n'est pas un mince éloge ; ainsi quand d'Alcyonée contemplant les vagues de la mer où il rêve d'aller se perdre, il dit : « Sur des socles houleux ses yeux sèment des pas ». Mais plus souvent, l'excès de recherche ou la présence trop proche d'autres métaphores mal accordées, plus qu'elle ne fortifie l'intensité de la vision, la brouille.

\* \* \*

Et là, je suis amené naturellement à considérer chez ce poète une tendance plus générale dans laquelle s'inscrit cette préciosité, et qui consiste à porter à son maximum la charge expressive de chaque vers. (C'est la tendance exactement opposée à celle qui aboutit à des vers comme : « L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours » chez La Fontaine, « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur », chez Racine ou « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse » et tout le poème qui suit de Baudelaire, où le rayonnement poétique le plus intense est atteint par l'effacement même des mots...) L'examen des corrections, souvent fâcheuses, que Matthey a fait subir à ses anciens poèmes en rompant leur cohérence, et celui de ses traductions, est à cet égard révélateur.

Je n'en donnerai que deux exemples. D'abord, les modifications successives apportées par l'édition de 1943 et celle de 1968 à la fin d'un poème de *Même Sang*, « Tombeau d'un vivant », qui oppose à la mort de l'ami l'éveil et l'élan d'une matinée :

*Un faible appel plus délicat qu'une fougère  
 Oui... j'entends bien... semble monter avec le jour...  
 Un autre appel parmi les festons du ciel pur...  
 Voici de grands rayons ! Salue, ô passagère,*

*Ah laissez-vous illuminer pleurs de mes yeux !...  
 Mais ce cri d'où vient-il ? Les morts n'ont plus de lèvres...  
 Laissant derrière soi les plus vives verdure  
 Il augmente, à la fois plus vaste et plus peureux...*

(Passage où je noterai en passant l'admirable cinquième vers, l'échange, si particulier à cette phase de l'œuvre, si essentiel, de la lumière et du regard.)

En 1943, le premier vers se précise en :

*Un faible appel tissé d'anxieuses fougères,*

le dernier en :

*Il plafonne à la fois téméraire et peureux,*

mais surtout, le soupir du sixième vers fait place à un vers très caractéristique de la nouvelle manière de Matthey :

*Des bulles d'allégresse essaient du murmure !*

dont il n'est pas un élément qui ne se veuille singulier et fort, dans un excès d'allitérations et une multiplication de métaphores dont le résultat me paraît être qu'au lieu de mieux voir l'espèce d'ébullition sonore de l'aube, on ne voit plus que mots et figures.

En 1968, le premier vers retourne à sa première version, mais ensuite :

*oui, j'entends bien, semble monter d'un limbe clair,  
 je me penche : il vagit, il pépie, il susurre,  
 crèche peureuse sous les ogives de l'air...*

N'y a-t-il pas là le même abus verbal, et une subtilité, pourquoi ne pas dire une perfection qui arrêtent le regard, au lieu de le laisser passer ?

Or, de ces vers volontairement surchargés d'expressivité visuelle ou sonore, la dernière phase de l'œuvre surabonde. Voyez, dans « Repos dominical » :

*Une mère et des sœurs capeline battant  
 Arpentaient sécateurs çà et là becquetant  
 Le chemin sans rideaux couleur de chambre haute.*

L'image est admirablement juste, mais ne l'est-elle pas un peu trop, de ce rien qui tue l'indétermination si nécessaire au chant poétique ? La grande beauté n'est-elle pas un peu moins visible ?

Le travail accompli par Pierre-Louis Matthey pour ses traductions de poètes anglais va naturellement dans le même sens. Travail qui témoigne d'une patience et d'un savoir exceptionnels, mais où la poétique de Matthey est imposée, toujours la même, à des textes très divers dont la poétique originale cesse d'être suffisamment perceptible. Si douteuse que soit ma connaissance de l'anglais, il me semble bien que la beauté sans pareille de l'*Ode au Rossignol* de Keats rayonne à travers un langage qui reste presque toujours proche du naturel et du commun, et que seules des touches presque invisibles d'étrangeté et de rareté emportent au delà (comme c'est le cas chez Leopardi). Comparons la dernière strophe :

*Forlorn ! the very word is like a bell  
 To toll me back from thee to my sole self !  
 Adieu ! the fancy cannot cheat so well  
 As she is fam'd to do, deceiving elf.  
 Adieu ! adieu ! thy plaintive anthem fades  
 Past the near meadows, over the still stream,  
 Up the hill-side ; and now 'tis buried deep  
 In the next valley-glades :  
 Was it a vision, or a waking dream ?  
 Fled is that music : — Do I wake or sleep ?*

et sa transposition française :

« *Perdu.* » *Les sons feutrés ricochent comme un glas  
 Qui d'en haut me rabat sur ma forme prostrée :  
 Adieu ; l'élan m'avait triché ; le sylphe est las :  
 L'imagination n'est plus cette inspirée.  
 Adieu. L'antienne au loin plaintive tourne et fuit,  
 Passe les prés herbeux, l'onde coulant sans bruit,  
 S'élève un peu pour franchir la colline  
 Puis s'étouffe en l'autre vallon que je devine.  
 Mes yeux ouverts ont-il rêvé ? clos, ont-ils vu ?  
 Je doute si je veille ou dors. Le chant s'est tu.*

(Je suis trop bien placé pour connaître l'extrême difficulté de toute traduction de poésie, pour condamner ici une technique de traduction qui consiste à recréer le poème par d'autres moyens que ceux dont s'est servi l'auteur, et ne pas souligner une fois de plus la maîtrise de Matthey. Je cherche seulement à mieux comprendre sa poétique, et les raisons qui m'en éloignent.)

Ne voit-on pas l'usage que fait Keats de tournures communes ou prosaïques, en particulier dans les vers 2 et 3, qui deviennent



presque maniérées dans la traduction ? La différence de ton entre « over the still stream » et « l'onde coulant sans bruit », même si le sens est inchangé ? Et la plus haute pointe de beauté de cette strophe n'est-elle pas dans l'opposition entre deux mots : « buried », qui signifie enfoui, enterré (avec une tonalité funèbre indéniable) et « valley-glades » qui signifie « clairières de la vallée », de sorte que par une de ces touches discrètes et géniales qui font la plus haute poésie, l'enfouissement du chant, la mort du chant, de se produire dans un tel lieu, se trouve transfigurée, illuminée, ce que la traduction sacrifie au bien-dire ? (Me tromperais-je même ici par la faute de mes faibles connaissances en anglais que la remarque n'en garderait pas moins son sens général, comme un exemple imaginaire d'opposition entre une poésie secrète et l'autre plus voyante.)

\* \* \*

Je voudrais risquer ici une hypothèse. Est-ce un hasard si l'un des premiers passages de l'œuvre où surgisse une allusion mythologique (Bacchus, Jupin<sup>1</sup>) en même temps que l'abus de l'allitération si fréquent plus tard (« Je ne vois plus que les pavots sous les paons pourpres »), soit ce passage de *Semaines de Passion* où c'est la fureur érotique absolument nue qui s'exprime, sous la forme d'une frénésie désirée et redoutée en même temps ? On pourrait croire, en suivant l'évolution qui se poursuit au sein même de la dernière phase, des fables encore chargées de résonances cosmiques des années quarante à cette fable néo-classique, d'ailleurs très subtilement voluptueuse, qu'est le *Songe de Vaux*, pour en arriver à cette autre, plus tristement, lourdement équivoque, *Fable d'une longue liaison*, on pourrait croire qu'il y a un rapport entre le passage de l'amour-passion encore si douloureux, mélange de tendresse et de plaisir, que disent les trois premiers livres, aux ébats certes plaisants mais sans amour de ces poèmes tardifs, un rapport entre ce passage, le recours à la mythologie comme à une distance, au pastiche comme à un jeu désinvolte, et la maîtrise formelle croissante du poète. Comme si, à un certain vide qui se serait creusé au fond de l'être (dans une solitude d'ailleurs probablement terrible, et qui ne cessa jamais d'être digne), devait correspondre un effort verbal d'autant plus grand, cela même qu'on appelle, avec une nuance certes péjorative, la virtuosité.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> L'usage même de la forme Jupin supposant un détachement ironique ou désinvolte : les dieux de Matthey sont plus près de ceux de Wieland que de ceux de Hölderlin.

Je serais d'autant plus enclin à soutenir cette hypothèse qu'au moment où, dans cette phase finale de l'œuvre, remonte à la mémoire le monde même de *Seize à Vingt* que l'on dirait avoir été le seul vraiment aimé (pourquoi en effet, de tant de voyages, de tant d'aventures dont on dit que sa vie fut remplie, rien n'a-t-il, ou peu s'en faut, nourri l'œuvre ?), le seul vrai pays, la maison et le jardin d'Avenex, dominés par la figure mystique et redoutable du père et celle, souffrante, de la mère, au moment où l'émotion revient, la plus nue, la plus centrale, la tension se relâche, les figures (de rhétorique) discrètement se retirent, le courant souterrain circule à nouveau dans un langage moins contracté, l'admirable lumière de la poésie en éteint les vains ornements :

*» A hauteur du bassin qui renverse l'ormeau,  
A hauteur du trou de serrure et du lit-cage,  
Du couvert mis, du gobelet d'argent où nage  
Un visage de Sioux balafre d'un biseau,  
D'une main froide et qui vous décoiffe au passage !*

*» Oui, s'échangent<sup>1</sup>, sous un grand arbre sans savoir  
Et sans reptile, au bruit des sources qui débondent,  
En cet enfant malingre ami d'un arrosoir,  
(Chères dupes, réservez-les, vos larmes rondes)  
Qui jouait et qui joue et jouera jusqu'au soir. »*

Philippe JACCOTTET.

---

<sup>1</sup> Il s'agit des regards du vieux poète, devenus « transparence absolue », qui s'échangent en « objets spontanés de louange », et en particulier en sa propre personne d'enfant dans le jardin sans faute.

