

De la théorie à la pratique : la traduction

A la fois « anti-moderne » et moderne, solitaire et concurrent des grands mouvements littéraires de son temps, Jouve a dû faire une théorie de sa propre pratique d'écriture, *et c'est la traduction qui est le lieu idéal pour cela*. Je donne un bref panorama. Jouve a traduit : Knut Hamsun, Friedrich Hölderlin (« avec la collaboration de Pierre Klossowski », en 1929, *c'était une première !*), Rabindranath Tagore, Rudyard Kipling, William Shakespeare (parfois avec Georges Pitoëff, trois pièces et les *Sonnets*), Anton Tchekhov (encore avec Pitoëff), Thérèse d'Avila, François d'Assise, Góngora, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Aldo Caparasso (tous amis italiens), Büchner et Frank Wedekind (en fait : Berg...). Il me semble que Laure Himy-Piéri ne signale pas que (comme René Char), Jouve ne parlait aucune langue étrangère. Il demandait à un collaborateur de lui faire une traduction littérale, qu'ensuite *il retouchait avec sa patte si spéciale* : on lit dans la correspondance de Philippe Jaccottet – Gustave Roud une remarque significative sur ses « trouvailles ». Quand le collaborateur était un auteur (le russe Pitoëff pour Tchekhov, le bengali Kâlidâs Nâg pour Tagore, l'anglaise Maud Kendall pour Kipling, l'espagnol Rolland-Simon pour Gongora et Thérèse d'Avila), celui-ci cosigne la traduction. Quand le collaborateur est un(e) *très proche* — bref sa femme —, il le (la) remercie en notes, ou il garde le silence, car sa femme exigeait un maximum de discrétion sur son rôle.

Blanche Reverchon était trilingue. En Suisse, elle fréquentait des milieux germanistes et elle a traduit Freud sous son nom, mais elle avait d'abord été éduquée par la directrice du British Institute in Paris, et elle psychanalysait ses patients anglais (comme David Gascoyne) dans leur langue. Cette relation particulière que Jouve entretient avec la langue qu'il « traduit » a quelques fois créé des situations de conflit avec de meilleurs linguistes que lui — René Lalou pour Kipling ; Bernard Groethuysen pour Hölderlin ; Pierre Leyris et, de façon posthume, Henri Meschonnic pour les *Sonnets* de Shakespeare — qui lui reprochaient ses « libertés », ce qui rendait Jouve furieux ... car, évidemment, il ne se plaçait pas sous le signe de la fidélité, mais sous le signe de l'expérimentation. Cette situation est sans doute l'une des conditions du travail spécifique de traduction de Jouve que Laure Himy-Piéri met à jour par sa lecture textuelle :

« On connaît les grands axes des problèmes posés par la traduction, et les questions aiguës que cette pratique pose à la littérature, et aux idées conjointes de texte et d'auteur. Le détour par le rapport à la traduction chez Jouve va donc permettre de poser avec plus de clarté l'un des possibles de la théorie de la littérature au XXe siècle. Il est évident en effet que la question de la traduction pose, par le biais de la question de la fidélité, celle de la filiation ; mais la fidélité se doit, plus qu'ailleurs, d'exhiber ses choix, et la traduction apparaît bien comme une pratique réflexive, puisqu'elle repose sur la nécessité de déterminer des critères de fidélité. »

Laure Himy-Piéri rappelle les deux catégories de traducteurs, les « sourciers », qui veulent d'abord restituer le texte de départ, et les « ciblistes » qui s'intéressent d'abord à la réception. Il y a là des questions de fond, par exemple : « Qui parle dans le texte ? » Ne faut-il pas éviter l'écueil du pastiche ? Derrière, se cache la question fondamentale : y a-t-il un « père » ? « Autrefois », il fallait imiter un maître pendant sa formation. La modernité, au contraire, exige l'originalité à tout prix — j'ajoute que René Girard a parfaitement montré que

dans une société de « frères » (sans un « père », à respecter, qui impose une structure hiérarchique), le « mimétisme » fonctionne à plein régime ! Jouve, en anti-moderne selon Laure Himy-Piéri, ne se situe pas dans la « revendication d'une voix singulière ou originale », car il a en tête « le modèle mystique [qui] met en avant les motifs de la possession, de la fusion, et le sujet ne devient poétique qu'à se faire de résonance ». C'est façon de dire que dans l'écriture, « originale » ou de traduction, la question de l'intertextualité se pose continuellement : qu'est-ce qui résonne dans un texte ?

Traduction et recréation de l'innovation, Shakespeare

C'est à l'occasion d'une polémique d'Henri Meschonnic à propos de la traduction des *Sonnets* de Shakespeare par Jouve que cette discussion trouve un terrain pratique. Meschonnic croit pouvoir déduire de sa lecture (critique) que Jouve fait preuve d'une trop grande fidélité à la lettre de Shakespeare, par respect à « la trace de la figure paternelle ». Or « les figures paternelles » sont rarissimes dans l'œuvre publiée de Jouve — les *figures maternelles* sont, elles, très présentes ! Certes, une absence remarquée peut être aussi criante qu'une présence constante. Une *lecture biographique* (qui est la mienne, pas celle de Laure Himy-Piéri) fait d'abord remarquer que Jouve ne peut pas être fidèle à un texte qu'il ne lit pas : *il ne peut être fidèle qu'à la traduction* que lui a souvent fournie Blanche Reverchon. Il y a ici la question de la compétence linguistique (difficile à évaluer) de celle-ci, mais elle a été longuement conseillée par une professionnelle (Maud Burt, qui fut directrice du British Institute of Paris : celle-ci et Blanche Reverchon sont remerciées à la fin de la première édition de la traduction de *Roméo et Juliette* en 1937). Jouve pouvait être *très prisonnier* du texte ainsi reçu puisqu'il ne pouvait pas en faire une lecture linguistiquement critique — pourtant, il connaissait des usages propres à la poésie anglaise (la possibilité d'éliider des syllabes, par exemple) que la poésie française n'autorise pas, ce qu'il regrettait. Par ailleurs, *Jouve aimait l'étrangeté des traductions littérales que lui donnaient ses collaborateurs*, et il reprend parfois dans sa propre écriture certaines tournures déconcertantes qu'il avait découvertes dans ces matériaux bruts.

Je reviens à la lecture textuelle de Laure Himy-Piéri qui examine la stratégie littéraire de Jouve-traducteur : Jouve cherche à magnifier un « monument moderne », en « préserv[ant sa] spécificité » par l'usage intensif des moyens créateurs à sa disposition. Et parmi eux, il y a son usage si personnel de la « dislocation », ou son recours à l'intertextualité : si Jouve traduit en prose les sonnets de Shakespeare, c'est parce qu'il reprend le modèle de Mallarmé traduisant les poèmes d'Edgar Poe. De même, Jouve n'hésite pas à convoquer Ronsard ou Baudelaire pour recréer un Shakespeare à la fois original, « expressionniste » et moderne, car ses « bizarreries » vont « déstabiliser » le lecteur, « rend[ant ainsi] justice à la nouveauté du texte shakespearien ». On ne saurait mieux dire que les traductions de Jouve prennent le risque d'être des *traductions d'écrivain*, et non des *traductions de traducteur* — examinez la première édition du théâtre de Shakespeare en Pléiade (Gide, Supervielle, Leyris, Maeterlinck, Jouve et Pitoëff) ou la grande édition de Pierre Leyris (1954-1961) avec sa pléiade d'écrivains : Jouve, du Bouchet, Jean Grosjean, Supervielle, Michel Butor, Henri Thomas, Jean-Louis Curtis, Armand Robin, et enfin Yves Bonnefoy qui a maintenu cette heureuse tradition. Laure Himy-Piéri montre que par sa stratégie d'écriture (qu'elle rapproche des *Tropismes* de Nathalie Sarraute), Jouve cherche à faire « parvenir à la conscience, des bribes d'inconscient ». C'est ainsi, comme il l'avait dit des grands poètes comme Baudelaire, que Jouve fait de Shakespeare un précurseur découvreur de

l'inconscient, avant Freud.

V. PEINTURE, MUSIQUE, ÉCRITURE

Traduction et expérimentation, Hölderlin

Commentant sa traduction de poèmes d'Hölderlin, Jean Paulhan écrivait à Karin Pozzi — ce grand esprit a été longtemps la compagne amoureuse et intellectuelle de Valéry : « Les poèmes de Hölderlin que traduit Jouve sont splendide. » (1^{er} février 1929), et « K » lui répondait : « Mon cher Paulhan, certains vers de Jouve sont bien beaux. (*Est-ce Jouve, est-ce Hölderlin?*) » (c'est moi qui souligne). Les premiers poèmes paraissent dans la NRF en mai 1929, puis en volume imprimé en décembre de cette même année et sorti en janvier 1930. Cela fait de ce livre le premier recueil de poèmes d'Hölderlin publié en volume en France — le compositeur Henri Sauguet en mettra quatre en musique en 1933 pour ses mélodies « Cinq poèmes de Hölderlin », la cinquième utilisant une traduction d'Hélène de Wendel (cette belle-fille d'Anna de Noailles connaissait aussi Francis Poulenc). Le générique complet du volume est extraordinaire ! Sur la couverture : « Pierre Jean Jouve / *Poèmes de la Folie de Hölderlin* [le poète-créateur est cité dans le titre, non comme auteur !] / avec la collaboration de Pierre Klossowski / Avant-propos de Bernard Groethuysen », ce qu'on retrouve dans les rééditions. Mais l'édition originale comportait une « remarque » finale (disparue depuis) : « Les auteurs [Jouve et Klossowski ?] doivent des remerciements à Blanche Reverchon et à Margaret Wyss-Vögtlin, pour leur participation au travail de traduction. / Les documents ont été traduits et groupés par Bernard Groethuysen et Pierre Jean Jouve. » Ajoutons que c'est certainement « Groeth » qui a initié Jouve à Hölderlin : dès 1925, le philosophe franco-allemand avait publié dans la N.R.F. de son ami et voisin Paulhan la traduction de quelques poèmes avec un article qu'il reprendra en 1929 (très réécrit) comme introduction à la traduction de Jouve. On retrouve Blanche Reverchon dans la partie immergée du générique, aux côtés d'une traductrice (je le suppose suisse-allemande, Margrit [von] Wyss-Vögtlin), encore connue dans les bibliographies pour sa collaboration à une anthologie de textes chinois (*Siebenhundert chinesische Sprichwörter*, Rascher Verlag, Zürich. 1942).

Mais ce n'est pas sur ces aspects biographiques que Laure Himy-Piéri a travaillé. Elle a finement comparé la traduction du poème « Tinian » et le poème « Voyageurs dans un paysage » de la section « Le Père de la terre » de *La Symphonie à Dieu* — magnifique plaquette (avril 1930) qui sera regroupée avec *Noces* de 1928, pour former *Les Noces* (1^{er} volume des « Œuvres poétiques » chez Gallimard) en 1931. Jouve n'indique en aucune façon que son poème est la reprise de « Tinian ». Cela avait beaucoup choqué des esprits chagrins de l'époque, mais Jouve était en droit d'estimer que *tous les mots de « Voyageurs » pouvaient être signés lui* — puisqu'il s'agissait de mots français ! Il y a sans doute dans cette *Symphonie à Dieu* plusieurs choses : des critiques ont pu supposer que l'écriture de ces poèmes étant parallèles à son travail de traduction sur Hölderlin, Jouve a pu trouver chez ce dernier une nouvelle façon d'entrer en contact avec le divin (un divin « païen »), succédant (ou se substituant) à la voie des mystiques chrétiens qu'il avait beaucoup fréquentés depuis sa *Vita nuova* : François d'Assise, Thérèse d'Avila, Catherine de Sienne qu'il a traduits ou paraphrasés. Mais déjà en 1926 *Nouvelles Noces* contenait une section s'intitulant « Humilis » ([poèmes mis en musique](#) par l'organiste et compositeur Jean Langlais en 1935) et proclamant : « Avec humilité » disait le poète dément. » Jouve connaissait, et méditait, Hölderlin depuis 1925. Et dans cette *Symphonie à Dieu*, si la section « Le Père de la Terre » emprunte son titre à un vers de Hölderlin, elle contient aussi des paraphrase bibliques —

« Géants » cite *Genèse* 6.4 : « Ces héros, fameux dans l'antiquité ». Jouve mêle donc des références aux textes sacrés et à Hölderlin pendant toutes ces années de recherche d'une nouvelle écriture poétique faisant appel à diverses traditions mystiques. Je trouve également dangereux d'y voir des monuments à une « figure paternelle », *tant Jouve est un virtuose de l'agglutination jouant avec les sexes* : on a pu démontrer que Paulina, cette jeune fille italienne de 19 ans « agglutine » plusieurs « figures réelles ». Par moment, Paulina sert de « masque », parfois à Jouve lui-même (38 ans en 1925), parfois à Blanche Reverchon (46 ans). Et quand Jouve s'adresse à un « dieu », par exemple à « Élohim » dans *Le Paradis perdu*, je considère qu'il s'adresse en fait à sa *déesse-mère privée*, Blanche Reverchon — et c'est elle qui le « féconde » (avec sa science) quand il se fantasme femme. On peut évidemment chercher les « sources » biographiques ou psychologiques aux figures exhibées dans les poèmes de *La Symphonie à Dieu*, mais il faut le faire avec précaution.

Mais je l'ai dit, les sources biographiques concernent peu le travail de Laure Himy-Piéri. Quand elle compare les deux versions du même poème, elle constate que Jouve a (à peu près) respecté les bizarreries du poème original pour « Tinian » : blancs, mots manquants, sauts de lignes, etc. L'aspect évident est le rythme visuel, et c'est sans doute ce qui inspirera les « poètes modernes », et Jouve, qui est également amateur et critique d'art, fanatique du nombre d'or et typographe averti, y est certainement sensible. Il s'amuse d'ailleurs à donner un titre de tableau, « Voyageurs dans un paysage », à sa version personnelle ! Laure Himy-Piéri montre qu'il y a là un « terrain d'expérimentation » : « La traduction devient ainsi élaboration d'une forme spécifique, qui peut modifier l'idée du poétique d'une époque. » Pour Jouve, « la traduction est alors une reproduction langagière du geste mystique de fusion ». Mais la mystique ne suffit pas, il faut qu'il y ait création de nouvelles formes. Laure Himy-Piéri le démontre dans sa lecture d'un poème « purement jouvien » : « Père » (même section que « Voyageurs ») dont la forme est très « Hölderlinienne » — lignes blanches, blancs, mots isolés au milieu de sa ligne, blancs à l'intérieur d'un vers, etc. La « modernité » est éclatante, et il y a bien des jeux esthétiques et peut-être mystiques dans cette typographie : dire l'« ineffable » par les espaces vides — comme les « Carrés sur blanc » de Malevitch représentaient la divinité (« noir » : de dos, « blanc » : de face — tiens, le poème de Jouve commence par « Chair carrée » !). Mais il y a surtout l'exploration d'une « nouvelle métrique » : la création de « cellules rythmiques » permet à Jouve de *trouver* une nouvelle façon de *créer une musique par l'écriture* : Jouve, tout visuel qu'il fut, était d'abord un musicien du verbe poétique ! La lecture textuelle de Laure Himy-Piéri — elle détecte une trajectoire sonore qui part de l'initiale « Chair carrée », avec ses « é » fermés, vers la finale « Père d'éther », avec ses « è » ouverts. Cette lecture nous permet de regarder, et d'écouter, ces poèmes de Jouve avec d'autres yeux, et d'autres oreilles.

Écriture et musique, Monteverdi, Mozart

C'est aussi ce que démontre Laure Himy-Piéri dans son dernier chapitre, où il est question de « peinture, musique, écriture ». Une lecture très fine du « Tancrède » de Jouve permet de voir, et d'entendre, les multiples strates du poème publié par Jouve au tout début de la seconde guerre mondiale. On peut lire cette paraphrase du « Combat de Tancrède et Clorinde » — le passage le plus célèbre de *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1581) — comme une parabole des crimes provoqués par la « pulsion de mort » quand elle est laissée en liberté. Je suppose que peu de lecteurs français connaissent le grand classique de la littérature italienne, mais bien plus nombreux sont les amateurs de musique qui connaissent

(et admirent) *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi (1624). C'est bien le livret de Monteverdi qui est la source de Jouve, mais aussi sa musique, car la lectrice montre qu'en jouant sur différents registres (« narration épique », « épaisseur lyrique »), *Jouve transpose la musique par l'écriture*, et quand il « amplifie » en développant des parties non écrites dans le livret (et donc non chantées), c'est pour recréer l'effet des parties purement instrumentales de l'œuvre. Et, non seulement Jouve se sert de l'oreille pour écrire ses vers de façon musicale, mais il convoque également des effets visuels qui font appel à des pulsions et des affects — concepts non esthétiques, mais humains, universels — pour agir sur la psyché de ses lecteurs. Ce n'est pas tout. En ce temps-là, Jouve travaillait également sur la partition (et avec des enregistrements) du *Don Juan* de Mozart, et dans le *pas* de Tancredi, il faut aussi entendre le lourd *pas* du Commandeur ! La proximité de la fin (la mort) est ainsi mise en scène. C'est façon de montrer, par une pure analyse textuelle, la présence de multiples strates dans la création de Jouve.

Avant de conclure cette longue enquête, je vais citer Laure Himy-Piéri qui, après avoir montré toute la richesse des matériaux mis en œuvre par Jouve s'interroge sur « le rapprochement explicite entre "fureurs", « sexe » et "nuit" dans le discours de Clorinde » (deuxième « mouvement » du poème), afin de montrer quel sens on peut extraire de cet examen des formes :

« On est alors très loin d'une conception du texte inspiré par l'enthousiasme platonicien, enlèvement du poète inspiré par une instance supérieure ; au contraire, il s'agirait bien ici d'une quête forcenée et consciente d'éléments qualifiés par la noirceur, typologiquement lié au registre bas, moralement disqualifiés, et que seule une psychanalyse permet de réhabiliter. Le motif narratif du combat serait la figuration thématiquement acceptable d'un matériau refoulé, refusé, scène primitive, ou plus antérieurement encore saisie des pulsions et affects appartenant à la nuit de la conscience, à ce qui ne parvient pas sans masque à la conscience claire. Le rapprochement entre l'encre noire de l'écriture et l'humeur noire du mélancolique plus qu'un thème romantique du poète séparé : c'est au contraire l'acceptation pleine et entière de la plongée dans la généricité humaine. »

J'ai construit cette chronique en lui donnant la forme d'une discussion-lecture du livre de Laure Himy-Piéri : j'ai fréquemment mis face à face sa méthode de lecture, très textuelle, basée sur sa grande science de stylisticienne, et ma propre approche, plus biographique et à la recherche des émotions intimes qui ont motivé l'écriture de Jouve. Les lecteurs ont certainement perçu que ces deux approches — qui semblent pourtant aux antipodes l'une de l'autre —, bien loin d'entrer en conflit, s'articulent et se complètent remarquablement, *chacune pouvant servir de légitimation à l'autre*. C'est d'autant plus passionnant que Laure Himy-Piéri a choisi d'analyser en détail un nombre limité d'œuvres de Jouve, et, cependant, elle a réussi à couvrir à la fois l'ensemble de la longue carrière de l'écrivain (d'*Artificiel*, 1909 à *Proses*, 1960), et l'ensemble de ses expériences (poésie, romans, traductions, engagements politiques, musicologie). Laure Himy-Piéri a ainsi montré que Jouve, tout marginal qu'il ait été, a su créer *une autre modernité qu'il faut prendre en compte*. C'était un défi : elle l'a magnifiquement relevé.

Jean-Paul Louis-Lambert

Webmestre du [site](#) Pierre Jean Jouve

[Lien](#) vers l'éditeur, Classiques Garnier