Sur la traduction en tchèque de Chklovski, *Théorie de la prose* [1]

Jan Mukařovský

« K českému překladu Šklovského *Teorie prózy* » *Čin* 6 (1934), p. 123-130 (repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I* : *Obecné věci básnictví*, 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 344-350).

L'ouvrage de Chklovski nous arrive avec un retard considérable et s'inscrit donc dans un contexte scientifique, littéraire et culturel tout à fait différent de celui de sa rédaction [2]. En outre, il faut tenir compte des différences entre les milieux russe et tchèque. D'où la difficulté à aborder cette œuvre, y compris pour ceux qui veulent s'y confronter honnêtement parce qu'ils savent qu'il s'agit d'un écrit incontournable, quel que soit le jugement, positif ou négatif, qu'on porte sur lui. D'autres, évidemment, à cause de leur manque puéril de jugement et de pudeur, exorcisent Chklovski et le « formalisme » avec des arguments tirés des manuels scolaires – mieux vaut toutefois les passer sous silence. Pour être juste envers le livre de Chklovski et pour tirer profit de ce qu'il peut encore nous apporter de nos jours, nous devons avoir à l'esprit ses deux faces : celle qui se présentait au public et à l'état de la science de l'époque, et celle qu'elle acquiert aujourd'hui chez nous à la suite du changement de situation et de l'évolution du contexte scientifique.

Essayons d'abord d'esquisser l'origine du livre. Il est paru en 1925, mais l'ensemble des études avait déjà été rédigé et publié bien avant, dès 1917. Le lieu de sa création est donc la Russie pendant et peu après la Révolution, un pays agité et en pleine effervescence. La recherche littéraire européenne est alors sous l'emprise quasi absolue de courants qui ont en commun d'ignorer l'importance du côté artistique de l'œuvre. Certains conçoivent l'histoire de la littérature comme un simple reflet de l'histoire des idéologies ou de la culture au sens large, d'autres interprètent l'œuvre poétique comme un document sur la biographie ou la vie intérieure du poète, ou bien lui accordent juste la valeur d'un commentaire des événements sociaux, voire économiques.

1. {Victor Chklovski, *O teorie prózy*, éd. « Federatsiia », Moskva, 1925. *Teorie prózy*, traduit par Bohumil Mathesius, Melantrich, Praha, 1933. *Idem*, *Sur la théorie de la prose*, traduit par Guy Verret, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.}

2. {Victor Borissovitch Chklovski (1893-1984), théoricien de la littérature et écrivain. Chef de file du formalisme russe, il fonde en 1916 Opoyaz (Société pour l'étude du langage poétique) à Saint-Pétersbourg.}

En Russie, où l'intérêt pour la construction artistique a une longue tradition, l'école de Potebnia occupe une position dominante [3]. Issue d'une orientation scientifique parallèle au mouvement poétique symboliste, elle interprète l'œuvre artistique comme un tableau. Par là, elle réduit elle aussi l'aspect artistique à quelque chose de secondaire, fait de l'œuvre artistique un reflet passif de quelque chose qui est en dehors de l'art, et ne différencie pas suffisamment la fonction spécifique de la langue poétique de la fonction du discours à visée communicative. Chklovski est membre d'un groupe de jeunes intellectuels, pour la plupart spécialisés en linguistique, qui – toujours étroitement liés aux artistes de leur génération – défendent le principe selon lequel c'est la qualité même qui fait d'une œuvre poétique une création artistique qui la différencie fondamentalement de tout discours à visée communicative. Et c'est cette qualité précisément qui doit être au centre de l'intérêt et former l'axe de la recherche scientifique sur la littérature.

Théorie de la prose est un cri de guerre lancé à ceux qui ne font pas de différence entre la langue poétique et un discours qui sert à la communication. C'est un livre offensif, écrit de façon à ce que sa voix résonne même dans le vacarme général d'aujourd'hui. Et pourtant, c'est le fruit d'une préparation minutieuse. Toute bibliographie du mouvement « formaliste » russe prouve qu'il a été précédé et suivi par nombre d'études spécialisées détaillées du groupe d'auteurs en question. Lorsque Chklovski a rédigé son livre, on pouvait déjà, au prix d'un travail intellectuel conséquent, tenter une popularisation des résultats de la recherche spécialisée. C'est pourquoi le récapitulatif des principes de base prend la forme d'une salve de paradoxes dont l'angle d'incidence a été précisément calculé d'avance. L'auteur s'adresse davantage à un public littéraire qu'aux spécialistes tout en demandant au public de deviner, à partir d'allusions fragmentaires, le plan global et le sens de l'attaque. Au lieu d'apporter de larges preuves, il nous fournit des illustrations sous forme de synecdoques. Chklovski a choisi son corpus poétique sans le moindre égard pour le goût conventionnel, en recherchant plutôt l'expressivité des affiches publicitaires : parmi les œuvres plus anciennes ou contemporaines, il préfère celles qui provoquent ou surprennent à celles dont les angles ont été arrondis, que ce soit par leurs auteurs ou au cours de leur long chemin à travers les manuels et les anthologies. Chklovski ne cajole pas non plus ses opposants. Il n'hésite pas à pousser à l'absurde une opinion contraire. Il déclare ainsi, de la manière la plus exacerbée et la plus provocatrice possible, que l'art ne sert strictement à rien d'autre qu'à être art. Avec enthousiasme, il raconte l'anecdote du prince qui préféra danser sur les mains plutôt qu'épouser sa belle fiancée. Le style et la composition de *Théorie de la prose* sont fondés sur la parataxe et la juxtaposition assez lâche des phrases et de paragraphes entiers et non sur une hypotaxe fluide. Le goût du paradoxe et les formulations fragmentaires peuvent dérouter dans le contexte tchèque, où la nature même de la langue tend à une expression explicite qui autorise des objections retenues et des restrictions prudentes.

3. {Aleksandr Afanassievitch Potebnja (1835-1891), linguiste et philosophe du langage dont les idées font écho chez les symbolistes. Voir notamment *Mysl'i jakyk* [La pensée et la langue], Žurnal ministerstva narodnogo prosveščenija [Revue du ministère de l'Instruction publique], Sankt-Peterburg, vol. 113-114, N° 1-5, 1862 ; *Iz zapisok po teorii slovesnosti* [Notes sur la théorie de la littérature] (*Poèziâ i proza. Tropy i figury. Myšlenie poètičeskoe i mifičeskoe*) [La poésie et la prose. Tropes et figures. La poétique et la mythologie], M. V. Potebnia, Kharkov/Moskva, 1905.}

Mais le défaut majeur, qui gêne aujourd'hui chez nous la juste réception du livre de Chklovski, est son « formalisme », ou plus précisément le fantôme du formalisme. N'oublions pas que ce terme a été un cri de guerre au début de l'existence du groupe dont faisait partie Chklovski, et qu'il peut donc prétendre aux hommages que l'on rend aux étendards sous lesquels on a combattu. Or, si le caractère unilatéral du mot fait tort à la chose elle-même – surtout aux yeux du public tchèque pour qui le terme « formalisme » reste toujours associé à l'esthétique herbartienne –, il doit être démasqué comme une simple étiquette [4]. Il faut démontrer que, même du temps où on l'acceptait pour formuler un programme, il ne correspondait pas à la réalité.

Il est indéniable que *Théorie de la prose* contient des passages qui réjouiraient le cœur des formalistes herbartiens orthodoxes, par exemple celui-ci : « L'œuvre littéraire est forme pure, elle n'est pas chose ni matériau, mais rapport de matériaux. Et comme tout autre, ce rapport n'a pas de dimension. Aussi l'échelle de l'œuvre, les valeurs numériques de son numérateur et de son dénominateur sont-elles indifférentes ; seul importe leur rapport. Plaisantes ou tragiques, créées aux dimensions du monde ou à celles d'une chambre, opposant un monde à un monde ou un chat à une pierre, les œuvres sont égales entre elles [5] ».

Nous devons toutefois considérer que ce qui importe avant tout à Chklovski, c'est de trouver dans une œuvre « matérielle » les contours d'un objet esthétique (une structure), lui étant lié mais existant dans la conscience collective ; d'où l'affirmation : « l'œuvre littéraire n'est pas une chose ». Pour ce faire, Chklovski se sert d'une terminologie et de notions qu'il avait sous la main. Il utilise le formalisme herbartien comme tremplin pour son envol. Mais au fond le travail de Chklovski est le premier pas pour dépasser le formalisme et son unilatéralité apparente est due à son caractère polémique. Contre une accentuation sans réserve du « contenu », il fallait dresser une antithèse radicale accentuant la « forme » pour que l'on puisse parvenir à la synthèse des deux, le structuralisme. C'est ce vers quoi Chklovski tendait dès le début. Prenons pour exemple cette affirmation importante et caractéristique selon laquelle le contenu d'une œuvre littéraire est égal à la somme de ses procédés stylistiques. La notion de « forme » dans le contenu de laquelle on inclut les méthodes stylistiques (procédés) ne garde en effet vraiment son caractère « formaliste » que dans la mesure où on fait la différence entre la forme en tant que peau et le contenu en tant que noyau. Du moment où nous cessons d'opposer les deux, c'est-à-dire dès que nous désignons par forme tout ce qui est dans l'œuvre, alors la notion de forme change et nous devrions également changer d'appellation. Si donc notre analyse est correcte, il est injuste de reprocher à Chklovski de se limiter à une seule partie de l'œuvre et, de surcroît, à celle qui est la moins essentielle (car la peau est considérée comme moins importante que le noyau qu'elle enveloppe). Nous ne disons pas que le point de

4. {Johann Friedrich Herbart (1776-1841), philosophe qui a rompu avec l'idéalisme allemand et le romantisme, s'opposait à la conception substantialiste de l'œuvre d'art au profit d'une conception fonctionnaliste et relationnelle. Très influent dans les pays de l'empire austro-hongrois jusqu'à la fin du XIXe siècle, notamment à Vienne et à Prague, il était moins connu en Russie. Voir Carole Maigné, *Johann Friedrich Herbart*, Belin, Paris, 2007. Pour des extraits des écrits de l'époque, voir Céline Trautmann-Weller et Carole Maigné (éd.), *Formalismes esthétiques et héritage herbartien : Vienne, Prague, Moscou*, Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York, 2009 ; C. Maigné (éd.), J.-O. Bégot *et alii* (trad.), *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle*, Vrin, Paris, 2012.}

5. {Nous modifions légèrement la traduction de Guy Verret, *Sur la théorie de la prose*, p. 271.}

vue défendu dans *Théorie de la prose* est à l'abri de toute critique : contre la thèse « dans une œuvre tout est forme », nous avons bien conscience qu'il est possible, voire nécessaire, de dresser l'antithèse « dans une œuvre tout est fond », qui concerne aussi toutes les composantes, et de chercher ensuite une synthèse des deux, comme tente de le faire aujourd'hui le structuralisme. Nous nous efforçons toutefois de montrer que la réputation du formalisme empêche les critiques de voir la contribution la plus essentielle de Chklovski et de ses compagnons. Cette constatation est importante, car la plupart des critiques adressées chez nous à Chklovski visent non pas ses opinions spécifiques mais le fantôme – qui plus est vulgarisé – de l'herbartisme esthétique.

Pour prouver que la conception de la « forme » selon Chklovski concerne en fait toute la dimension de l'œuvre poétique, nous pourrions citer d'innombrables passages des articles de son livre. Nous nous contenterons de quelques extraits. Page 117 (dans l'analyse de *Don Quichotte* de Cervantès) est mentionnée la nouvelle transformation de la sensibilité comme élément de composition du roman [6]. Or le terme « composition », s'il est vraiment compris du point de vue formaliste, désigne l'architecture de l'œuvre, c'est-à-dire l'assemblage de ses parties et leur rapport réciproque donné entre autres par leurs extensions différentes ou similaires, la régularité ou le bouleversement de leur succession, etc. Si l'on désigne par contre la transformation de la sensibilité comme un élément de composition, la forme cesse d'être elle-même : la transformation de la sensibilité est manifestement l'un des attributs du contenu. Plus loin, il est question de l'utilisation du temps ou du mystère dans la composition de l'action épique (page 120), voire de la justification du choix d'un thème du point de vue de la composition [7]. Page 225, par exemple, Chklovski explique que lorsqu'une école poétique en remplace une autre, les sujets appréciés de l'ancienne deviennent tabous pour la nouvelle, non pas sans doute que les situations correspondant à ces sujets disparaîtraient de « la vie », mais parce qu'il s'agit de renouveler la construction de l'œuvre [8]. Ailleurs (page 110), on traite du sentiment de réalité comme facteur de la composition [9]. Tout cela confère à la notion de composition une touche non formaliste : il ne s'agit plus d'architecture (proportions et ordre des composantes) mais de l'organisation de l'aspect sémantique de l'œuvre. En respectant la pensée de Chklovski, nous pourrions énoncer la définition suivante : « La composition est la somme des procédés qui caractérisent l'œuvre poétique comme ensemble sémantique ».

Or, même dans la conception courante, le sens fait partie du contenu et non de la forme. C'est pourquoi le livre de Chklovski, qui donne un nouveau sens à la notion de composition, peut être qualifié de premier pas dans le processus de dépassement de l'opposition entre les deux conceptions de l'art comme forme et comme contenu.

L'importance de dépasser la conception traditionnelle de la forme comme simple emballage transparaît clairement en comparant avec la théorie (et avec l'histoire) des arts plastiques. Cette science a compris, bien avant la théorie et l'histoire de la littérature, qu'il ne faut pas ignorer ce qui fait qu'une œuvre artistique est de l'art, c'est-à-dire sa construction spécifique. Néanmoins, elle est restée trop attachée à la

6. {Pages de l'édition tchèque. *Cf. Sur la théorie de la prose*, p. 143.}
7. {*Cf. Ibidem,* p. 147.}
8. {*Cf. Ibidem,* p. 273.}
9. {*Cf. Ibidem*, p. 135-136.}

conception herbartienne de la forme. C'est pourquoi, aujourd'hui encore, malgré ses excellents résultats, elle reste incomprise tant pour la fonction du thème comme sens dans la construction globale de l'œuvre que pour l'appréciation de la validité sémantique (du point de vue du sens) des composantes que l'on nomme formelles. Ce défaut est moins sensible lorsqu'on étudie un art athématique, comme l'architecture, que lorsqu'on analyse la peinture, fortement thématique, notamment certains de ses genres, tels par exemple l'illustration ou le portrait, dont la nature spécifique est donnée précisément par certaines caractéristiques sémantiques. La recherche scientifique littéraire, en comprenant la structure de l'œuvre d'art comme construction sémantique complexe, n'a pas seulement rattrapé la théorie de l'art, elle l'a devancée.

On a dû préciser tout cela pour éclaircir le livre turbulent et troublant de Chklovski et, partiellement, toute la période de la théorie et de l'histoire littéraire que l'on appelle habituellement « formaliste ». Nous avons essayé de décrire comment fonctionnait le livre de Chklovski dans le contexte d'origine pour lequel il a été écrit et au stade de développement atteint par la science à la date de sa création. À présent, il faut le confronter aux résultats de l'évolution scientifique ultérieure. En parlant de développement, nous indiquons d'avance que, de nos jours, il n'est ni possible ni nécessaire d'accepter sans réserve et sans nuance toutes les affirmations de Chklovski, même si nous partageons son orientation de base. La valeur de son livre ne consiste pas seulement dans la validité à long terme de certaines affirmations mais aussi dans ce qu'il a formulé, avec une unilatéralité intransigeante, pour contrer l'unilatéralité opposée de ses prédécesseurs. Souligner radicalement les contrastes est l'unique façon de les dépasser.

Partons des mots écrits par Chklovski à la fin de sa préface : « Mon objet dans la théorie de la littérature est d'étudier ses lois internes. Disons, pour user d'une comparaison industrielle, que je ne m'intéresse ni à la situation du marché mondial du coton ni à la politique des trusts, mais uniquement aux qualités de filés et à leurs modes de tissage [10] ».

La différence entre le point de vue du structuralisme actuel et la thèse formaliste citée ci-dessus pourrait être formulée ainsi : certes, aujourd'hui, l'intérêt reste focalisé sur « le mode de tissage » mais il est évident que l'on ne peut faire abstraction de « la situation du marché mondial du coton », car l'évolution du tissage – même au sens propre – est déterminée non seulement par le développement de la technique de tissage (organisation se développant selon des principes internes) mais aussi simultanément par les besoins du marché, l'offre et la demande. Il en va de même, *mutatis mutandis*, dans la littérature. Une nouvelle perspective s'ouvre ainsi à l'histoire littéraire : il lui est possible d'observer simultanément le développement continu de la structure poétique, donné par la réorganisation constante des éléments, et les interventions venues de l'extérieur, qui, certes, ne sont pas porteuses du développement mais déterminent de façon univoque chacune de ses phases. Tout fait littéraire apparaît, de ce point de vue, comme la résultante d'une double force : celle de la dynamique interne de la structure et de l'intervention externe. L'histoire littéraire traditionnelle a commis l'erreur de prendre en compte uniquement les interventions externes et de refuser

10. {Traduction de Guy Verret, *cf. Ibidem*, p. 7.}

à la littérature un développement autonome ; le formalisme, dans son unilatéralité, l'erreur de placer la vie littéraire dans un espace vide. La position du formalisme, quoiqu'unilatéral, a représenté une conquête essentielle qui a dévoilé la nature spécifique de l'évolution littéraire et libéré l'histoire de la littérature de sa dépendance parasite vis-à-vis de l'histoire générale de la culture, ou alors de l'histoire des idéologies ou de la société. Le structuralisme, en tant que synthèse des deux pôles opposés évoqués précédemment, garde le postulat du développement autonome de la littérature sans toutefois la priver de ses relations avec l'extérieur. Le structuralisme nous offre donc la possibilité de saisir non seulement le développement de la littérature dans toute sa globalité mais aussi ses lois internes.

Revenons à la citation sur la fabrication des tissus, pour souligner que même la « situation du marché mondial du coton », donc ce qui se situe à l'extérieur de la littérature mais qui est en relation avec elle, n'est pas un chaos en soi : elle est au contraire déterminée par un ordre fixe et obéit aux règles de son propre développement tout comme « le mode de tissage », c'est-à-dire la composition interne de l'œuvre poétique. Le domaine des phénomènes sociaux, dont la littérature fait partie, est constitué de quantité d'organisations (structures) dont chacune évolue de manière autonome. Il s'agit par exemple de la science, de la politique, de l'économie, de la stratification sociale, de la langue, de la morale, de la religion, etc. Malgré leur autonomie, toutefois, chaque organisation exerce une action sur les autres. Quelle que soit l'organisation que nous prenons comme point de départ pour investiguer ses fonctions, c'est-à-dire son action sur les autres organisations, nous verrons que ces fonctions elles-mêmes créent une structure, qu'elles forment constamment de nouveaux agencements et s'équilibrent mutuellement. C'est pourquoi aucune d'entre elles ne peut, *a priori*, être privilégiée car leurs rapports réciproques se modifient avec leur évolution. Mais on ne peut pas non plus ignorer l'importance principale et le caractère particulier de la fonction spécifique d'une organisation donnée (dans le cas de la poésie, c'est la fonction esthétique, liée à l'œuvre poétique en tant qu'objet esthétique), car en cas de refoulement total, cette organisation cesserait d'être elle-même (la poésie, par exemple, ne serait donc plus un art). La fonction spécifique de n'importe quelle organisation n'est pas donnée par son action sur les autres organisations, mais au contraire par la tendance à l'autonomisation de l'organisation elle-même. Nous ne pouvons pas exposer ici en détail les principes qu'apporte la conception structurale à l'investigation des fonctions. Nous nous sommes juste efforcés de suggérer que le structuralisme s'applique parfaitement au champ de la sociologie littéraire.

Le structuralisme ne limite donc pas l'histoire littéraire simplement à une analyse de la « forme ». Il n'est pas non plus le moins du monde en contradiction avec la recherche sociologique sur la littérature. Il ne restreint ni la quantité de la matière ni l'ampleur des problèmes, mais exige avec insistance que la recherche scientifique ne perçoive pas sa matière comme un chaos de phénomènes éclaté et statique, mais conçoive tout phénomène comme une résultante et une source dynamique d'impulsions et l'ensemble comme un jeu complexe de forces. Rappelons enfin que le structuralisme n'est pas une exception isolée dans la théorie et l'histoire de la littérature. En y aboutissant, la recherche littéraire ne fait que rejoindre la tendance générale de la réflexion scientifique contemporaine. Pratiquement dans tous les domaines de la science actuelle, découvrir

les relations dynamiques dont est tissé le matériau scientifique s'avère une démarche de travail efficace, que ce soit dans les sciences de l'art et en esthétique générale, par exemple, en psychologie, en sociologie, en linguistique, en économie voire en sciences naturelles.

Nous avons parlé du structuralisme en nous éloignant apparemment du livre de Chklovski et du formalisme. Chklovski a refusé délibérément de porter son regard au-delà de la structure littéraire et s'est interdit catégoriquement d'en franchir les frontières. Cela était tout à fait naturel et nécessaire. Il fallait d'abord concentrer toute l'attention sur le point qui était le plus éloigné du centre d'intérêt de l'histoire littéraire précédente, c'est-à-dire sur la construction intérieure et la fonction spécifique de l'œuvre poétique, car s'imposer cette restriction et partir de ce point étaient l'unique façon d'ébranler tout le système des notions scientifiques. Ce n'est qu'ensuite, une fois consolidée la nouvelle tendance noétique, qu'il était possible de revenir, petit à petit, aux problèmes traditionnels de la recherche littéraire, sans craindre cette fois que la façon automatisée de les concevoir alors conduise le chercheur à un éclectisme méthodologique fait de compromis. Chklovski avec son livre et ses collègues par leur travail ont pleinement accompli leur devoir de pionniers : ils ont découvert, parallèlement à la science littéraire menée dans d'autres pays, y compris le nôtre, un nouveau domaine de recherche. En outre, ils ont pris une position noétique qui a fait apparaître la matière de la recherche littéraire et toute sa problématique sous une nouvelle lumière.

Traduit du tchèque par Kristýna Matysová