Poésie française de Karel Čapek

Jan Mukařovský

« K novému vydání *Francouzské poesie* Karla Čapka », *Slovo a slovesnost* 2/4 (1936), p. 253-255
(repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II : K vývoji české poesie a prózy*, 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 265-268).

Seize ans après sa parution, l'anthologie de poésies traduites par Čapek est rééditée [1]. Tandis que la première édition était introduite par une préface de l'auteur, exposant son objectif et sa méthode, la seconde s'ouvre avec une préface de Nezval [2], qui évalue non seulement les traductions elles-mêmes, mais aussi leur influence sur l'évolution ultérieure de la poésie tchèque. Il est aujourd'hui tout à fait clair que l'importance du livre de Čapek ne se limite pas à son rôle de médiation entre la littérature française et le public tchèque, mais qu'il est devenu une étape importante dans l'évolution de la poésie tchèque, accomplissant ainsi une tâche qu'il est très rarement donné d'accomplir même aux ouvrages de poésie en langue originale.

Bien sûr, la portée de ces traductions dans l'histoire de la poésie tchèque, souvent tout à fait considérable, n'est pas sans précédent ni analogie. La théorie moderne de la littérature a montré que la traduction est parfois le moyen le plus efficace pour résoudre les problèmes structurels que l'évolution pose aux littératures nationales : la recherche et l'invention d'équivalents pour le texte étranger donne comme produit dérivé une transformation des structures poétiques nationales, éventuellement même en dehors des intentions du traducteur et de son champ de vision. Si l'on exige du langage poétique national qu'il exprime ce qui a été écrit dans une langue étrangère, sans perdre de vue les nombreux aspects de l'effet poétique, comme la dimension sonore, la structure de la phrase, le lexique, etc., il arrive alors aisément que le langage poétique national se trouve confronté à des tâches jusque-là inconnues, qui ne s'ins-

1. {La première édition, parue en 1920 chez František Borový à Prague, portait le titre *Francouzská poesie nové doby* [Poésie française actuelle]. Mukařovský se réfère ici à la deuxième édition : *Francouzská poesie*, F. Borový, Praha, 1936. Le recueil présente au public tchèque une cinquantaine d'auteurs français allant de Charles Baudelaire à Blaise Cendrars et inclut entre autres une traduction très célèbre de *Zone* d'Apollinaire, qui a exercé une influence décisive sur l'avant-garde tchécoslovaque de l'entre-deux-guerres.}

2. {Vítězslav Nezval (1900-1958), poète actif au sein du groupe d'avant-garde Devětsil, plus tard fondateur du groupe surréaliste tchécoslovaque en 1934.}

crivent pas dans la tradition précédente, et qu'il soit ainsi arraché radicalement à son inertie évolutive [3].

Certes, toute traduction, même excellente, n'est pas en mesure d'exercer sur l'évolution de la poésie nationale une influence transformatrice. Une première condition est que le traducteur donne l*a priori*té aux exigences posées par l'œuvre traduite sur la tentative de respecter le canon de la poésie nationale. Cela ne signifie pas, loin s'en faut, qu'une traduction qui réalise un aspect national d'une création poétique étrangère à l'aide d'un canon national précisément respecté soit pour autant de moindre valeur. Elle a seulement une autre signification pour l'évolution : par de telles traductions, dues souvent aux poètes-phares de leur génération, la structure poétique nationale – telle qu'elle a été formée par l'action de ladite génération – montre sa capacité à embrasser des champs thématiques jusqu'alors étrangers à la littérature nationale et à assimiler les produits d'une culture étrangère, sa virtuosité formelle, son adresse à accumuler les variations sur un thème donné (si un même poème est traduit à plusieurs reprises), etc. Tel est le cas des traductions de l'époque de *Lumír* [4] ; des intentions de ce genre sont à l'œuvre, comme une composante parmi d'autres, dans la pratique contemporaine de la traduction. Aucun degré de perfection n'est dénié à ces traductions, mais leur rôle dans l'évolution est tout autre que celui des traductions qui ont déplacé leur centre de gravité en dehors de la tradition poétique nationale. Ces traductions, qui placent au centre de leur intérêt la représentation aussi précise que possible d'une structure poétique étrangère, apparaissent souvent – en raison même de leur caractère – dans les périodes où la structure poétique nationale n'est pas dans un état clairement déterminé et qu'un besoin urgent se fait sentir de résoudre ou d'en finir avec certains problèmes poétiques. Les traductions de Čapek appartiennent à cette catégorie. Dans sa préface, l'auteur définit la tâche du traducteur par ces mots : « Le but (du travail de traduction) est qu'il reste invisible, qu'il rende l'original comme s'il n'était jamais passé par l'atelier d'une personnalité étrangère, d'une réécriture étrangère ». De ce point de vue, il est significatif que Čapek ne soit pas poète de son état. Pour un prosateur comme lui, s'occuper de vers signifiait s'écarter de ses propres intérêts artistiques, s'éloigner de son propre milieu artistique. Ainsi deux circonstances heureuses ont-elles coïncidé pour donner naissance à cette anthologie, destinée à agir par un choc extérieur sur l'évolution de la structure poétique : le traducteur n'était pas un profane, mais un artiste du verbe, qui n'était toutefois pas prédéterminé par sa propre production en vers.

Après ces remarques de principe, tournons notre attention vers la place concrète de *Poésie française* de Čapek dans l'évolution de la poésie tchèque. Dans sa préface, Nezval a défini la situation du recueil dans l'évolution du contexte national de manière certes allusive, mais, au fond, définitive : « Le rôle de Karel Čapek dans la

3. Pour preuve que Čapek comprenait son travail de traducteur exactement de cette façon, on peut citer sa préface à la première édition : « J'ai joué avec la langue tchèque, la contraignant à des casse-tête compliqués de formes et de sens ; ce faisant, je me suis rendu compte avec plaisir, gratitude et une joie bouleversante à quel point elle est solide et riche, souple et inépuisable, plastique et gracieuse ; chaque traduction nouvelle exigeait d'elle d'autres couleurs, une autre sonorité et une autre cadence, une autre texture et un autre lexique ».

4. {*Lumír* est l'un des principaux almanachs qui, dans les dernières décennies du XIXe siècle, ont réuni les tendances progressistes de la poésie tchèque. Il promouvait le culte de la forme et l'assimilation dans la littérature nationale des modèles de la littérature européenne.}

transformation du langage poétique tchèque est tout à fait exceptionnel et singulier. Il s'est approprié jusque dans ses dernières nuances la culture verbale de tous ceux qui, au début du XXe siècle, mènent la parole poétique tchèque encore parnassienne, grandiloquente, symbolique et rituelle, à un degré supérieur de simplicité. L'économie de moyens et l'efficace raccourci de pensée de Dyk, le lyrisme dramatique de Sova, la mélodie de Toman et la sensibilité verbale néo-primitiviste de Šrámek [5] sont l'arrière-plan sur lequel Karel Čapek invente une simplicité, une économie, une mélodie et une décontraction toutes neuves, qui découlent d'un nouvel esprit poétique ».

Ces indications du poète nous invitent à les développer et à les prolonger comme suit. À l'époque où Čapek élabore ses traductions – pendant la Guerre mondiale –, le vers tchèque s'orientait vers un renouveau radical du rythme. Ce besoin de renouveau consistait dans la nécessité de renouveler la tension entre le schéma rythmique et le matériau linguistique, affaiblie par la versification régulière des poètes de *Lumír*, qui avait elle-même servi de base au superbe essor de la ligne prosodique. Dans la mesure autorisée par la métrique, les poètes de *Lumír* soumettaient passivement à l'intonation y compris l'ordre des mots, en tirant profit de toute la liberté que permet la structure linguistique du tchèque, le lexique, en recourant à des néologismes non motivés sémantiquement, à des abré*via*tions ou autres altérations de mots, et jusqu'à la structure grammaticale, en tolérant par exemple un glissement sémantiquement injustifié des aspects verbaux, etc. En réaction contre ce vers des poètes de *Lumír*, à commencer par Machar [6], on a passé en revue simultanément les éléments les plus divers du discours poétique les uns après les autres : tantôt il s'agissait de rendre plus prosaïques sujet et lexique, tantôt de donner un contenu visuel à l'image poétique, qui sous la plume des poètes de *Lumír* était réduite à un outil surtout émotionnel, tantôt d'opposer un sens concentré à leur prolixité – tout cela, bien sûr, en combinaison avec les nouvelles formes rythmiques et prosodiques. Cela a été alors le début d'une période de recherche et d'expérimentation, riche mais sans axe fédérateur : jamais, au XIXe siècle, la poésie tchèque ne s'est dispersée en un foisonnement aussi touffu de nuances individuelles comme au début du XXe siècle, jusqu'à la Guerre mondiale. L'introduction de Nezval indique à raison que la traduction de Čapek a représenté l'unification de cet effort, le rassemblement du trésor d'expériences accumulées, avec pour résultat une « évidence » de l'expression poétique, pure et en apparence totalement neutre, mais une évidence qui apportait de nouvelles possibilités d'opposition

5. {Viktor Dyk (1877-1931), auteur représentatif de la modernité tchèque autour de 1900 : poète et dramaturge, journaliste et essayiste, il poursuivit également une carrière d'homme politique qui l'associa à l'histoire du nationalisme tchèque. Sur sa réécriture du conte du joueur de flûte de Hamelin, intitulé *Le Chasseur de rats*, voir Mukařovský, « Dialogue et monologue » (1940), ici même p. 121-127. – Antonín Sova (1864-1928) compte parmi les représentants majeurs de la poésie tchèque moderne dans les années 1890. Dans son œuvre en prose et en vers coexistent la critique des mouvements littéraires de son temps, notamment des épigones du groupe de *Lumír* dont il était lui-même proche à ses débuts, et une veine lyrique où il s'impose comme un poète de la sensibilité. – Karel Toman (1877-1946), poète proche du mouvement anarchiste, qui a cherché dans son œuvre un équilibre entre révolte et nostalgie. – Fráňa Šrámek (1877-1952), écrivain lié aux cercles anarchistes et socialistes réunis autour du poète Stanislav Kostka Neumann, plus tard proche de Karel Čapek, auteur d'une poésie émotive, empruntant ses motifs aux réalités sociales et ses tournures à la langue parlée et populaire.}

6. {Svatopluk Machar (1864-1942), l'un des chefs de file de la modernité tchèque des années 1890 à 1900, alors collaborateur de Masaryk ou encore du théoricien de la Décadence et de la modernité viennoise Hermann Bahr. Poète de la désillusion, auteur réputé d'épigrammes et de satires, son œuvre s'oppose avec verve au pathos de la production des auteurs de *Lumír* et introduit dans la poésie les tournures de la langue parlée.}

entre le rythme et le matériau linguistique : au vers on imposait la forme linguistique du langage parlé au quotidien. Ce déplacement a entraîné la transformation radicale du lexique, de la structure de la phrase, de la prosodie, etc. Dorénavant, la langue de la poésie ne se soumet plus passivement à la pression de la forme métrique, mais exige que l'on respecte sa propre loi, qui est parfois en contradiction avec les exigences traditionnelles du rythme. À l'horizon émergent de nouvelles possibilités d'accords et de désaccords complexes. Et cette revivification de la structure poétique n'a déjà plus le caractère d'une expérimentation individuelle, car elle a pour fondement un système linguistique, également accessible à tous : la langue parlée. C'est un changement en apparence tout à fait extérieur qui devient le symptôme le plus marquant de la restructuration fondamentale du discours poétique : le nouvel usage qui est fait de l'ordre des mots. Chez Čapek, ce prosateur qui, quelques années plus tard, de manière délibérée et systématique, fonde aussi sa prose sur cet usage artistique du langage parlé, toute licence dans l'ordre des mots, comme le remarque Nezval à juste titre, est presque exclue de *Poésie française*. Mais c'est justement ce changement linguistique en apparence mineur qui a des conséquences d'une extrême importance à deux égards : pour la construction de la phrase et pour le rythme poétique et accessoirement pour tous les autres éléments qui sont liés au rythme et à la syntaxe. Seules les conséquences qu'en a tirées l'évolution ultérieure ont mis pleinement en lumière son importance.

Ici une question se pose : était-il indispensable que cette tâche de développement s'accomplît sous la forme d'une traduction, voire justement sous la forme d'une traduction du français ? Si nous voulons y apporter une réponse, il convient de prendre conscience que le français est une langue où l'ordre des mots n'est pas facile à modifier. L'ordre des mots est parfois un facteur morphologique : du fait du caractère limité de la flexion, dans une phrase comme « Le maître interroge l'élève », le nominatif du substantif en fonction de sujet est distingué par la première position, tandis que l'accusatif objet est déterminé par son placement en troisième position, après le verbe ; les deux positions ne peuvent pas être interverties sans inversion du sens. Il est significatif que même le modèle direct de Vrchlický [7], le romantique français V. Hugo, chez qui Vrchlický a appris la prosodie élevée, parvient à cette ligne prosodique ininterrompue – contrairement à son élève tchèque – sans recourir aux inversions dans l'ordre des mots. On en arrive au constat assez paradoxal que le vers français a servi de modèle au vers tchèque pour deux restructurations successives, dont la seconde est une négation de la première. On a simplement usé, à chaque fois, de qualités différentes du système linguistique français. La première fois, chez Vrchlický, le vers tchèque a pris pour modèle la grande fluidité prosodique du français, rendue structurellement possible par le fait que ce ne sont pas des mots isolés qui portent l'accent, mais des groupes de mots. La seconde fois, chez Čapek, on prend comme modèle le caractère contraignant de l'ordre des mots en français.

On le voit, le cas individuel d'une anthologie de traductions nous a menés de façon impromptue – à partir des deux préfaces successives, celle de Čapek et celle de Nezval – à des réflexions générales et spécifiquement tchèques sur la question de la place à donner à la traduction dans l'évolution de la poésie nationale. Il faut souligner pour

7. {Jaroslav Vrchlický (1853-1912), poète prolifique comme auteur et traducteur, dont le statut dans l'histoire littéraire tchèque est comparable à celui de Hugo en France.}

finir que ces brèves *marginalia* n'ont ni l'ambition de résumer les causes immanentes de l'évolution de la poésie tchèque d'après-guerre dans sa complexité, ni d'épuiser toute la diversité des inspirations par lesquelles le livre de Čapek s'est montré, et se montre encore aujourd'hui, capable d'influencer la poésie de langue tchèque.

Traduit du tchèque par Jean Boutan