



EWA ŁUKASZYK
Université de Varsovie

Une traduction qui fait un manifeste *Art poétique* de Verlaine et *Sztuka poetycka* de Miriam

ABSTRACT: The Polish translation of Verlaine's *Art poétique* marks an important step in the process of acquisition of symbolism as a new paradigm of poetic creation. The analysis presented in this paper puts in the limelight the problem of positioning the translated text in the receptive literary system. The analytic proposal implies the employment of the term "embeddedness," originally introduced by the historian Karl Polanyi, to render the implication of the non-economic factors in the process of production. Analogically, the production of literary texts is conditioned by factors situated at the frontier of literature. Those wishing to adopt a foreign aesthetics must vanquish the resistance of the local, traditionalist context. As a result, the translation is "embedded" as a manifesto, even if Verlaine's *Art poétique* is a parody of the genre and an expression of the poet's creative doubts rather than a truly prescriptive text. The auto-ironic dimension of the original poem disappears in the Polish translation by Miriam, which becomes a rigorous *ars poetica*.

KEY WORDS: symbolism, translation, *ars poetica*, Verlaine, Young Poland

Il est intéressant d'observer que la poésie française de la fin du XIX^e siècle est reçue presque immédiatement en Pologne. Ce fait trouve des parallèles dans plusieurs autres littératures périphériques d'Europe et d'Amérique, telle la littérature brésilienne où l'adoption des modèles symbolistes français s'est révélée particulièrement productive. Les paysages brumeux du Nord sont donc à retrouver, souvent avec quelque surprise, dans les climats du Sud de l'Europe et même dans les tropiques. Toute une pléiade de traducteurs rend possible cet essor global de la poésie symboliste, en contribuant à la qualité parfois remarquable et à la force génératrice de cette réception. Il faut donc voir Pologne comme une partie de ce système global d'échanges littéraires qui se forme déjà à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle grâce à la mondialisation des paradigmes du

modernisme. D'autre part, il semble légitime de traiter la réception polonaise de l'*Art poétique* de Verlaine et la traduction faite par Zenon Przesmycki (Miriam) comme un exemple dont l'analyse peut élucider les mécanismes de la collocation de l'œuvre traduite au sein du système littéraire réceptif.

Eux-mêmes poètes, les traducteurs de La Jeune Pologne (Młoda Polska) enrichissent la culture nationale avec leur travail abondant et ambitieux. Mais, malgré cet intérêt pour la traduction chez les représentants de cette génération littéraire, il y a toujours quelques subtilités, non seulement de la matière originale, mais aussi de sa contextualisation au sein du système littéraire d'origine, qui échappent à l'attention, ou plutôt, consciemment ou non, sont modifiées lors de la ré-contextualisation du texte traduit dans le système littéraire d'adoption. Il ne s'agit pas seulement du fait que, tout naturellement, chaque œuvre traduite est séparée de son contexte. Les récepteurs d'une poétique d'origine étrangère n'ont qu'une perception imparfaite de la place et de la valeur d'un texte à traduire par rapport à d'autres textes au sein d'un genre ou d'un courant stylistique en développement. Mais les divergences entre l'original et la version polonaise ne sont pas le résultat d'un simple malentendu ou d'une faute de compréhension. Zenon Przesmycki est un expert dans la poésie symboliste aussi bien française que belge (cf. ŻUROWSKA 1994 : 97–105). Un séjour prolongé à Paris en 1889–1890 lui permet de se familiariser avec les nouveautés. Aussi le milieu littéraire polonais suit de près tout ce qui se passe dans la littérature française ; Antoni Lange, Edward Przewóski et Przesmycki lui-même publient des essais et des articles sur le symbolisme et le décadentisme dans les revues *Głos*, *Przegląd Tygodniowy*, *Kurier Codzienny* et *Życie*. Et pourtant, les textes traduits sont contextualisés dans le système littéraire récepteur d'une manière qui ne répète pas exactement la contextualisation du texte original.

Il serait peut-être justifié d'introduire dans le domaine de l'étude de la traduction et de la circulation de la littérature traduite un concept qui n'apparaît que rarement dans ce contexte et qui ne possède pas d'équivalent français généralement accepté : *embeddedness*. Ce terme, proposé par l'historien de l'économie Karl Polanyi dans un ouvrage écrit en 1944 (cf. POLANYI 1983), se réfère au conditionnement de l'activité économique par le contexte des institutions non-économiques qui constituent, tel un lit de fleuve, l'emplacement où cette activité se déroule. Analogiquement, la production des textes et leur traductions est délimitée et canalisée par des contraintes et des attentes à la limite du littéraire. Dans le processus de la circulation de la littérature traduite, le texte est *disembedded*, c'est-à-dire isolé de son contexte d'origine ; sa signification peut donc prendre un cours nouveau en fonction de l'inscription dans le système d'adoption.

Les collocations disponibles au sein de ce système d'adoption, ces « lits de fleuve » où le texte traduit peut trouver une nouvelle inscription, sont souvent pré-distribuées. D'où le problème de la relation unilatérale que les représentants de la culture réceptrice établissent avec le modèle littéraire qu'ils se proposent

de traduire ou d'imiter. La réception d'une poétique présuppose souvent une polarisation d'attitudes. D'une part, la reprise satirique de la nouveauté apparaît comme une stratégie à adopter pour vaincre la résistance initiale et de faciliter l'appropriation de la stylistique étrangère ; d'autre part, la fascination et l'attitude d'ouverture inconditionnelle par rapport au paradigme nouveau demande une posture figée dans le respect par rapport au texte, surtout si l'*embeddedness* disponible est celle d'un manifeste. La culture réceptrice est avide de programmes et de définitions lisibles de la poétique en voie d'importation. En conséquence de cette attente et de cette polarisation, la dimension parodique ou même auto-parodique qui peut être éventuellement cachée dans l'original – comme c'est le cas de *l'Art poétique* de Verlaine, produit d'un expérimentateur en crise de vocation – devient quelquefois difficile non seulement à rendre dans la traduction, mais aussi à percevoir dans la perspective de la culture périphérique.

Pour un chercheur contemporain, la dimension auto-parodique de *l'Art poétique* de Verlaine semble presque évidente. Le poète qui se moque de la rime, ce « bijou d'un sou », en met en place de nombreuses, parfois très banales (p.ex. : *toujours – amours, aventure – littérature*) ; il conduit un jeu de contrastes expressif pendant qu'il prône la Nuance (p.ex. : *les claires étoiles vs tout cet ail de basse cuisine*), etc. L'auto-parodie a été soulignée à plusieurs reprises dans la tradition interprétative de ce poème, depuis Pierre Guiraud, Alfred Glauser et Michel Grimaud. Ce dernier considère que le geste d'écrire *l'Art poétique* est un « acte de lèse-Verlaine » (GRIMAUD 1979–1980 : 197) et donc une déposition du poète par lui-même. En continuant cette ligne de recherche, Pierre Popovic pose des questions sur l'inscription biographique et culturelle de cet acte de destitution, en constatant que le poème, « une suite de dysfonctionnements habilement gérés », se laisse interpréter comme un biographème : « [...] premièrement par tout ce qui ressort du mariage, de la conversion, de l'alternative entre la fuite et la rentrée dans le rang [...], deuxièmement par le caractère carcéral du texte, perceptible dans le redondant rêve d'évasion » (POPOVIC 1993 : 116–119).

l'Art poétique est donc lu comme un produit d'un poète dont la vie intime devient de plus en plus compliquée. Son mariage aboutit à une séparation et puis à un divorce. Parallèlement, sa relation homosexuelle avec Arthur Rimbaud fait scandale à Paris, puis en Angleterre et en Belgique ; secouée par un cycle de séparations et de retrouvailles tumultueuses, elle finit par des coups de revolver. À la date de la composition du poème, en 1874, Verlaine est incarcéré à la prison de Bruxelles. La même période est marquée aussi par sa crise spirituelle et la conversion au catholicisme. Néanmoins, POPOVIC interprète le poème non seulement comme un document de ces tourments intimes, mais aussi comme l'effet de la « pression exercée par le discours social sur le champ poétique » (1993 : 119) au moment de l'affirmation de « l'industrie culturelle » non élitiste. C'est

donc une époque où toute conception élevée de la poésie se heurte contre l'importance croissante de la chanson populaire et d'autres formes de culture qui font appel aux masses. *L'Art poétique* qui prend forme dans ce contexte est tout autre qu'une recette garantissant un succès littéraire (que Verlaine lui-même n'atteint pas, en se heurtant, après la publication des *Romances sans paroles*, contre une indifférence glaciale de son public) et tout autre qu'un manifeste grandiloquent ou triomphaliste ; le poème, en contredisant implicitement tout ce qu'il postule, apparaît plutôt comme une déconstruction de la tradition nomothétique du genre *ars poetica*.

Le poème de Verlaine est donc une expression du doute et de la crise, plutôt que de la certitude concernant la voie royale à suivre en matière de la création littéraire. Néanmoins, c'est un texte qui, dans l'horizon de plusieurs cultures périphériques, joue paradoxalement le rôle d'un manifeste de la nouvelle école. Il est adopté et traduit compte tenu de toute la valence prescriptive qu'au fond il ne possède pas. L'adoption d'un paradigme étranger progresse par des simplifications, associées à la disponibilité et à la promptitude de combler les lacunes. La culture périphérique a besoin d'un manifeste et d'une prescription ; il lui faut un texte indiquant clairement une procédure à suivre. La dimension de clarté, qui est présente dans le poème de Verlaine, fournit l'élément désiré. La culture réceptrice oublie le fait que cette dimension de clarté fonctionne comme un des niveaux du sens impliqués dans le jeu parodique (le clair et le concret de l'expression textuelle s'oppose à la nébulosité postulée au niveau des principes). En tant qu'un texte traduit, le poème de Verlaine devient donc quelque chose qu'il n'est pas originellement : un véritable manifeste, une *ars poetica* proprement dite, située dans la ligne d'Horace ou de Boileau.

Le symbolisme marque un moment dans l'histoire littéraire où le problème de la réception de l'œuvre est posé avec une grande insistance. La balance de l'auteur et du lecteur tend à s'équilibrer. La notion de « complicité » entre l'un et l'autre acquiert de la valeur. Pour une poésie insinuante, faite des symboles dont la vertu la plus appréciée est la polysémie, il faut une connivence d'un lecteur inspiré, complice de l'auteur. Cette poésie postule une lecture à sa propre hauteur, un prolongement et un complément de la création, celle-ci pensée comme un dialogue potentiel. Par conséquent, le statut de la traduction change. Toute traduction, en tant qu'une lecture complémentaire par rapport au poème, enrichit sa signification. Elle est beaucoup plus qu'un substitut de l'original. C'est une sorte d'augmentation créatrice de sa matière poétique. La frontière entre une traduction et une variation sur un poème d'autrui est donc floue. La variation, ce terme musical, n'apparaît pas par hasard dans ce contexte ; le postulat de rapprocher la poésie de la musique fait partie du programme symboliste.

Ainsi, *L'Art poétique* de Verlaine sert de prétexte pour Miriam – Zenon Przesmycki – qui en fait sa *Sztuka poetycka*, quelque chose d'intermédiaire entre une traduction et un poème original. Comparons les deux textes :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

VERLAINE 1987 : 260

Gędźby nad wszystko, gędźby w każdej chwili!
Przeto wiersz raczej nieparzysty bierz,
Mglistszy, płynniejszy, rozpuszczasz go, gniesz,
Nic w nim nie ciąży lub się nie uchyl.

VERLAINE, in : ŻUROWSKI (éd.), 1988 : 67

La poétique symboliste postule l'exploration des rythmes peu communs et proclame la fin de l'hégémonie de l'alexandrin. Verlaine lui-même chante le Vers Impair et opte par l'ennéasyllabe, un vers peu commun dans la prosodie classique, qui réalise le schéma 4 + 5. Miriam reprend le postulat symboliste, mais il le réalise à sa manière en créant un rythme inusité, fait d'une alternance des vers pairs et impairs. Les strophes sont des séquences des vers de dix et onze syllabes, selon le schéma 11 – 10 – 10 – 11 ; 10 – 11 – 11 – 10. Comme on a déjà dit, Verlaine dénonce la rime comme « un bijou d'un sou », et pourtant, il l'utilise, en oscillant entre le raffinement et la platitude. Et c'est une rime riche, comprenant au moins une voyelle et sa/ses consonne/s d'appui, p.ex. *méprise–grise, voiles–étoiles, nuance–fiance*. Il met en œuvre aussi des rimes intérieures (« Oh ! La nuance seule fiance », « Nous a forgé ce bijou d'un sou »). Miriam emprunte le même schéma des rimes riches croisées. Il existe, chez lui aussi, une rime intérieure (« Och ! Mgła odcienia jedyna spromienia »). C'est d'une manière très curieuse que Miriam traduit la seconde rime intérieure (« bijou d'un sou ») par des moyens lexicaux (« grzechotek echy »).

Et pourtant, la dimension parodique de l'*Art poétique* est presque totalement effacée chez Miriam. Les jeux de mots verlainiens (« qui pèse ou qui pose ») ne sont pas exploités par la version polonaise dans le même esprit ludique. Les changements brusques du registre chez Verlaine (« [...] les yeux de l'Azur, / Et tout cet ail de basse cuisine ! »), ses irruptions du langage familier (« rendre un peu la Rime assagie ») sont beaucoup moins visibles chez Miriam, dont le poème se caractérise plutôt par l'unité de ton.

L'élaboration stylistique de la part de Verlaine tend vers la simplicité, la souplesse, l'élégance et la clarté. Sa syntaxe est naturelle, l'ordre des mots n'est pas altéré, les coupures syntaxiques coïncident presque toujours avec les limites des vers. Son langage n'est pas trop artificiel ; par contre, il est quelquefois très proche de celui de tous les jours, quand il adopte des formules d'un conseil (« Et pour cela préfère... », « Il faut aussi que tu n'ailles point... ») et d'un désir (« Que ton vers soit la bonne aventure »). La place de la rhétorique est plutôt restreinte. Elle apparaît dans une strophe à peine, la septième (« O qui dira les torts de la Rime ! »), et elle adopte des formes moins sophistiquées. En contrastant avec l'original de Verlaine, le langage de Miriam est ostensiblement littéraire. Il y a plusieurs figures de la syntaxe, comme l'hyperbate, où deux termes isofonctionnels sont séparés par un troisième, le plus souvent le déterminé dont les deux autres sont déterminants, p.ex. : « Sensów końcowych strzeż się najprzypadniej, /

Nieczystych śmiechów, [...]». Il y a aussi des exemples d'anastrophe, qui est une simple inversion de l'ordre habituel des termes, p.ex. : « Gdy jesienny ziemie pomrok skrył ». Il y a même une sinquise, ou *mixtura verborum*, qui consiste en dislocation de plus de deux termes au sein d'une seule phrase, p.ex. : « Co fałszywymi brzmi grzechotek echy ». Il y a finalement une figure de silence, l'ellipse : « Nie strzeż – zobaczysz, gdzie je porwie chęć ».

Pendant que Verlaine opte pour des expressions simples et claires, Miriam puise à loisir dans les richesses lexicales de la langue. Il introduit dans son poème des néologismes et des archaïsmes (« gędźba », « piosnka rozlewna », « spromieniać »), là où, dans l'original, il y avait des mots beaucoup moins recherchés (« musique », « chanson grise », « fiancer »). Il y a aussi une tendance à employer des expressions chargées des valeurs affectives là où, chez Verlaine, fonctionnaient des termes plus neutres, p.ex. : « Rien de plus cher que la chanson grise » vs « Och, nic miłszego od piosnki rozlewnej ».

Miriam introduit ou modifie les épithètes afin de rendre le texte plus expressif, multiplier sa charge affective, p.ex. : « la flûte au cor » vs « z fletnią – tęskny róg », « nègre fou » vs « negr wściekły ». Et finalement, Miriam préfère de se servir d'images là où Verlaine joue avec des concepts, p.ex. : « Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! » vs « My chcemy tylko odcieniowych smug, / nie barwy świetnej, nie, tylko odcienia ». Les expressions imagées comme « mgła odcienia » ou « odcieniowe smugi » fonctionnent comme les synonymes des mots-clés verlainiens : « la Nuance ».

Miriam choisit une métaphore là où Verlaine place une personnification, p.ex. : « rendre un peu la Rime assagie » vs « przetrzesz Rymu zbyt lśniące krawędzie ». Ou bien, tout simplement, il remplace une image verlainienne par une autre, isofonctionnelle, mais qui correspond mieux à sa sensibilité, p.ex. : « C'est le grand jour tremblant de midi » vs « To południowy, złoty, drżący pył ». Ces transformations vont du plus concret chez Verlaine au moins concret chez Miriam, du plus clair au moins clair, du simple au complexe. Ainsi, on peut facilement identifier le référent de l'expression verlainienne « le grand jour tremblant » (l'air chaud qui vibre au-dessous d'une surface plane et chaude, et pourtant un phénomène physique, observable) ; par contre, il est beaucoup plus difficile de trouver un tel référent dans le cas du « południowy, złoty, drżący pył » de Miriam.

Verlaine met en œuvre les formules typiques d'un manifeste : les exclamations, l'agressivité verbale, le ton d'une revendication (« De la musique encore et toujours ! », « Car nous voulons la Nuance [...] ! », « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! »). Les deux textes se ressemblent du point de vue de l'utilisation de la 2^{ème} personne du singulier et de la 1^{ère} du pluriel. Le jeu de « tu » et de « nous » suggère une sorte de complicité, une relation intime entre le « je » et le « tu » du poème. Néanmoins, le texte de Verlaine se moque de la facilité de la recette qu'il formule.

Ce n'est pas par hasard que Edward Balcerzan fait mention des traductions polonaises de *l'Art poétique* de Verlaine dans son livre sur le développement du concept du littéraire. Les deux versions, celle de Miriam et celle de Adam Ważyk, s'inscrivent dans l'évolution de ce concept dans la littérature réceptrice ; les choix des traducteurs sont donc déterminés par leur position dans le débat. En traduisant le dernier vers de *l'Art poétique* (cette pointe paradoxale couronnant le poème qui conseille : « Fuis du plus loin la Pointe assassine »), Miriam ne va pas jusqu'à la condamnation de la « littérature » tout entière ; sa version, « reszta jest tylko literacką modą », introduit la notion de la mode qui n'existe pas dans l'original. Selon la suggestion de Balcerzan, Miriam se distancie seulement « par rapport à la création faible, subordonnée aux goûts éphémères » (BALCERZAN 2013 : 22), en faisant allusion au conflit qui se dessine comme crucial à son époque : c'est l'opposition entre l'artiste maudit et la foule des littérateurs médiocres (« mydlarze ») qui suivent la mode. Ważyk, le représentant de avant-garde moderniste, opte pour une solution plus radicale, plus proche de l'original : « A wszystko inne – to literatura » (WAŻYK 1947 : 202). Pour Balcerzan, cette traduction dérive de la conscience que « le conflit entre le conformisme et l'innovation est un facteur objectif du développement de la culture littéraire en chaque époque » (BALCERZAN 2013 : 22).

En comparant *l'Art poétique* de Verlaine avec la version polonaise de Miriam, on pourrait arriver à la conclusion qu'il y a plus d'aspects stylistiques qui différencient les deux poèmes que ceux qui permettent de les rapprocher. La charpente des deux textes est différente au niveau de l'organisation rythmique, syntaxique et lexicale. Ce sont deux solutions divergentes de revêtir le contenu que nous sommes à peine capables d'identifier comme un seul et même dans les deux cas. Mais pour chaque texte la construction du sens s'inscrit dans une pragmatique littéraire différente. Verlaine s'interroge sur la voie à adopter. Son *Art poétique* est un manifeste sous un point d'interrogation, une reprise dialogique, sinon parodique du genre d'*ars poetica*. La valeur prescriptive du poème s'inscrit dans cette dimension parodique. Néanmoins, la culture qui reçoit la traduction de cette *ars poetica* parodique est avide d'une prescription prise au sérieux. Il y a donc un décalage par rapport au système littéraire de la culture d'origine et celui de la culture qui reçoit la traduction.

Sztuka poetycka de Miriam occupe une place à laquelle *l'Art poétique* de Verlaine ne prétendait pas vraiment ; l'*embeddedness* du texte traduit ne correspond pas à son inscription d'origine. Ainsi, Verlaine s'acharne contre la rime et l'utilise, vante la Nuance et pourtant cherche le clair et le concret, rejette la pointe « assassine » et finit avec elle son propre poème, en conduisant jusqu'au bout son jeu de « lèse-majesté » de l'auteur par l'auteur. Cependant, *Sztuka poetycka* efface ces contradictions. La traduction procède à un démontage de la structure en dysfonctionnement, en transformant la parodie en un manifeste littéraire sérieux, à l'usage de la littérature nationale périphérique en quête d'un paradigme productif.

Bibliographie

- BALCERZAN, Edward, 2013: *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- GRIMAUD, Michel, 1979–1980: «*Art poétique* de Verlaine, ou la rhétorique du double-jeu». *Romance Notes*, vol. XX, n° 2, Winter, 195–201.
- POLANYI, Karl, 1983: *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Trad. Maurice ANGENO et Catherine MALAMOUD. Paris: Gallimard.
- POPOVIC, Pierre, 1993: «Les deux 'arts poétiques' de Paul Verlaine». *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 103–121.
- WAZYK, Adam, 1947: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”.
- VERLAINE, Paul, 1987: *Poèmes*. Paris: Bibliothèque Lattès.
- ŻUROWSKA, Joanna, 1994: «Miriam-Przesmycki i jego kontakt z pismem „La Jeune Belgique”». In: Henryk CHUDAŁ (red.): *Symbolizm francuski i Młoda Polska. Studia i materiały*. Warszawa, Uniwersytet Warszawski: Instytut Romanistyki, 97–105.
- ŻUROWSKI, Maciej (red.), 1988: *Symbolizm francuski. Antologia*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Note bio-bibliographique

Ewa Łukaszyk, dr hab. prof. UW, comparatiste, romanisant, spécialiste dans le domaine de la littérature portugaise et lusophone ; professeur de la Faculté “Artes Liberales”, Université de Varsovie. Auteur de plusieurs monographies : *Współczesna proza portugalska (1939–1999). Tematy, problemy, obsesje* (Cracovie 2000), *Terytorium a świat. Wyobraźniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności* (Cracovie 2003), *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago* (Cracovie 2005), *Imperium i nostalgia. „Styl późny” w kulturze portugalskiej* (Varsovie 2016).