

Hélène Henry

LA TRADUCTION SELON V. N. (VLADIMIR NABOKOV ET LA TRADUCTION)

« Permettez-moi de me présenter, dit mon compagnon de voyage d'un air grave. Mon nom est N. » Ainsi se termine la préface à l'autobiographie (version « russe ») de Vladimir Nabokov. N., c'est l'anonyme, le « romancier obscur au nom imprononçable », N. le double, N. le triple.

Nabokov a vécu une vie en trois langues - les "trois grandes", le russe, l'anglais, le français -, ce qui serait somme toute banal s'il n'était, en russe et en anglais, un des romanciers majeurs de notre siècle, un poète non négligeable, et, c'est là ce qui nous intéresse aujourd'hui, un traducteur unique en son genre. Toute sa vie, lisant, écrivant, cherchant, enseignant, réécrivant, Nabokov a traduit : de la prose, de la poésie ; ses œuvres et celles des autres ; il a traduit du français vers le russe, de l'anglais vers le russe ; du russe vers l'anglais ; une seule fois, du russe vers le français. Carrousel de langues et d'œuvres où la langue russe, au départ ou à l'arrivée, est toujours présente, comme un axe, une référence, le lieu d'une permanence.

Le premier N. se nomme Vladimir Vladimirovitch Nabokov (accent sur la deuxième syllabe). Il est le fils d'un autre Vladimir, un aristocrate pétersbourgeois, grande figure du libéralisme russe. La famille Nabokov est riche, cultivée, raffinée. Notre V. N., né une année avant le siècle (1899), est l'hôte ébloui d'un vert paradis où se mêlent délicieusement les arbres des propriétés familiales, les papillons que déjà il chasse, les amours enfantines... et les langues : "Je fus un enfant trilingue parfaitement normal dans une famille pourvue d'une vaste bibliothèque." Les trois langues sont énoncées par Nabokov dans cet ordre : *english, russian and french*. Pourquoi cet ordre, qui n'est ni hiérarchique, ni chronologique (même si l'apprentissage du français est venu un peu plus tard) ? "Quand je mentionne mes trois langues, dit V. N., je le fais toujours dans cet ordre parce que c'est ainsi que j'obtiens la meilleure ordonnance rythmique - soit dactyle (TA-ta-ta), soit anapeste (ta-ta-TA) : *english, russian and french*." Raison donnée en forme de boutade, mais qui affirme l'absolue décision de n'habiter qu'un seul continent, celui des mots mis ensemble.

Le second N. s'appelle Vladeimir Nábokov (accent sur la première syllabe), l'"horrible NabAhkov" étant à "éviter absolument". Nous sommes en 1940, il

enseigne en qualité de maître de conférences associé à Wellesley Collège, aux Etats-Unis. Depuis 1917, les tempêtes politiques ont décidé du sort des Nabokov. Les bolcheviks ont pris le pouvoir en Russie. Emigration, exil. Le père très admiré a été assassiné à Berlin en 1922 par un extrémiste de droite. Elle est loin, l'enfance rêveuse et opulente. Des études à Cambridge, quinze années d'exil berlinois, un intermède parisien peu gratifiant, les querelles des milieux littéraires de l'émigration : quand la menace nazie s'appesantit sur l'Europe, V. N. décide qu'il changera de continent et de langue. Devenu citoyen américain, il vivra aux USA, professant à Wellesley Collège près de Boston, puis à Cornell University, enseignant la littérature russe, chassant et classant les papillons, jusqu'en 1959.

Dernière métamorphose : N. est installé à Montreux, en Suisse, dans une confortable suite au sixième étage du *Palace-Hôtel*, avec vue sur le Léman. Sans doute l'appelle-t-on : Vladimir Nabokóff (deux *ff* et accent sur la dernière syllabe)... Lui, bien entendu, préférerait "NaBEAUkoff", si c'était possible. Il écrit et chasse les papillons. C'est un écrivain mondialement célèbre, et un traducteur dans ses trois langues.

Cet univers de traduction multiple s'est révélé si riche, si touffu, qu'il eût été plus simple de ne vous en présenter qu'une face. Par exemple, "V. N. traducteur de V. N.", ou "Le professeur Nabokov traduit les classiques", ou "Vladimir et les traducteurs", ou "Précis de tralatition", ou, plus mystérieux : "Doctor Darkbloom and Mister Badlook" ou : "Le crime de R. G. Stonelower"...

Mais ce qui requiert l'attention, c'est justement le lien, s'il existe, entre ces façons diverses d'être traducteur, et le lien plus secret, s'il existe, qu'elles entretiennent avec une certaine façon d'écrire.

Le jeune Nabokov écrit en russe et traduit vers le russe. Exilé à Cambridge, à Berlin, puis à Paris, il signe : Sirine. Sirine, dans le folklore russe, est cet oiseau fantastique où nous reconnaissons *L'Oiseau de feu* de Stravinski. Les premières traductions de Nabokoff-Sirine sont contemporaines de ses premiers recueils de vers. Publiées en 1923, elles précèdent de trois ans la publication du premier roman, *Machenka*. Pourquoi traduire ? C'est naturel à qui est trilingue, poursuit à Cambridge des études de lettres françaises et manque d'argent. L'exil est dur, et la maison d'édition russe Slovo, qui vient de se fonder à Berlin, consent de bonnes avances.

En 1922, alors que son père vient de disparaître. Nabokov entreprend la russification d'un objet redoutable. Il s'agit d'*Alice*, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Alice, rebaptisée Ania, évolue dans un univers strictement russe : la souris francophone n'est pas venue avec Guillaume le Conquérant, elle a été abandonnée par Napoléon au moment de la retraite de Russie. Quant à Guillaume lui-même, il reparait déguisé en Vladimir Monomaque ! La naturalisation d'Alice permet au traducteur de jouer dans et sur sa langue et sa culture. Là où Lewis Carroll trafiquait Robert Southey, Nabokov parodie des

poèmes de Pouchkine et de Lermontov.

Les jeux de mots, proverbes détournés, contrepèteries s'épanouissent à l'aise dans la liberté de la langue russe. Nabokov rajoute des trouvailles de son cru. Bill le *Lézard* (Bill thé Lizzard) devient Iacha le Lézard, avec ce petit grain de sel que lézard se dit en russe : *iachtcheritsa*. Iacha-Iachtcheritsa. The Mock Turtle (la Tortue "fantaisie" chez Parisot.) devient en russe la Tchepoupakha (un mot-valise, hybride de *tcherepakha*, la tortue, et de *tchepoit-kha*, la billevesée). Et ainsi de suite... Accumulation et prolifération finissent par mettre en péril quelque chose de l'impeccable logique seconde qui construit *Alice au pays des merveilles*.

Comme si la traduction avait libéré les puissances de l'écriture, après 1923, sans abandonner poésie et théâtre, Nabokov se tourne vers la prose, une prose russe dont la complexité va croissant. Après *Machenka* et plusieurs nouvelles importantes, il donne *Roi, dame, valet* en 1928, *La Défense Loujine* en 1929, *Kamera obskum* (*Chambre obscure*) en 1933... La notoriété de Sirine commence à dépasser les cercles étroits de l'émigration russe. Le temps vient où des éditeurs peuvent envisager de faire traduire ses oeuvres.

Le premier roman traduit est *Kamera obskura*, qui paraît en français chez Grasset en 1934, dans une traduction de Doussia Ergaz. En Grande-Bretagne, l'éditeur londonien Hutchinson confie la traduction à Winifred Roy. Le verdict de Nabokov est sans appel. Il écrit en mai 1935 à l'éditeur :

Je me demande si M. Klément [son agent] vous a informé des défauts que j'ai trouvés à la traduction qu'il m'a envoyée. Elle était approximative, informe, bâclée, pleine de fautes et d'oublis, sans nerf et sans ressort, et jetée avec une telle lourdeur dans un anglais si terne et plat que je n'ai pu la lire jusqu'au bout -, tout cela est plutôt dur pour un auteur qui travaille à atteindre l'absolue précision et se donne les plus grandes peines pour y parvenir, pour enfin découvrir qu'un fichu traducteur démolit tout tranquillement chaque fichue phrase.

Cette diatribe est la première d'une longue suite de plaintes, protestations, invectives, condamnations méprisantes envers des traducteurs qui tous font "bourde" sur "bourde", oublient, déforment, aplatissent, gâchent, méconnaissent, massacrent un travail ajusté au millimètre.

Nabokov, hésitant désormais à confier ses écrits à des traducteurs professionnels, entreprend de traduire lui-même *La Méprise* (en russe, *Otchaianie*, en anglais, *Despair*) : "C'est [dit-il] ma première tentative sérieuse [...] d'utiliser l'anglais à des fins qu'on pourrait qualifier un peu abusivement d'artistiques." Se forger une écriture dans l'autre langue en s'autotraduisant, double gageure. Le processus d'engendrement de la version anglaise est douloureux : "une entreprise épouvantable", écrit Nabokov à une amie russe, "examiner ses entrailles et les essayer comme

on essaie un gant"... Le roman paraîtra en 1937.

Sur ces entrefaites, une maison d'édition américaine sollicite l'achat pour les USA des droits sur *Kamera obscurci*. Nabokov commence à revoir son texte, mais au lieu de reprendre l'original russe, au besoin pour le retraduire, voilà qu'il s'empare du texte vilipendé de Winifred Roy pour le réécrire. La refonte s'avère assez importante pour justifier la modification du titre : *Kamera obscurci* paraît en avril 1938 sous le titre *Laughter in the Dark, Rire dans la nuit*.

Nous ne reprendrons pas le détail des modifications qui font de *Rire dans la nuit* une œuvre entièrement nouvelle, moins locale, plus subtile, plus ironique et plus cruelle. Ce qui nous importe ici, c'est que le passage par le texte traduit ait permis d'amorcer une "nouvelle spirale" (l'expression est de Nabokov), en suscitant l'écriture dans l'autre langue. L'enjeu était de taille, puisqu'il s'agissait ni plus ni moins que de renoncer à une identité d'écrivain pour en inventer une autre, sans garantie que la mue réussirait, que l'entreprise serait un "exploit" et qu'il y aurait encore de l'écriture après ce que Nabokov appellerait plus tard : *apostasy*, l'apostasie, le reniement. L'objet du reniement étant, bien entendu, la langue russe. De fait, quelques mois seulement après la réécriture de *Chambre obscure*, Nabokov mettait en chantier ce qui serait sa première œuvre d'écrivain en anglais : *The Real Life of Sebastian Knight, La Vraie Vie de Sébastian Knight*.

La métamorphose de *Kamera obscura* en *Rire dans la nuit* constitue le modèle d'une démarche créative où l'autotraduction prend la forme d'une aventure littéraire renouvelée. Arrêtons-nous sur l'exemple le plus complet : l'histoire des avatars de l'autobiographie nabokovienne. Dans le texte que nous lisons en français, sous le titre *d'Autres Rivages*, Nabokov raconte en quinze chapitres l'histoire de son enfance et de ses années de formation jusqu'au départ pour l'Amérique en mai 1940. Le noyau initial en est un fragment écrit sur commande en français : le texte *Mademoiselle O*. En 1943, *Mademoiselle O*, traduit en anglais par Nabokov, paraît dans une revue. Le fragment, ainsi traduit, constituera le chapitre cinq et le noyau de la future autobiographie. Les quatorze chapitres supplémentaires qui la composent formeront un livre, qui sortira en 1951 sous le titre : *Conclusive Evidence...* Nabokov dira à plusieurs reprises la souffrance que lui aura coûté cette anglicisation de visions et d'émotions toutes russes : "Ma mémoire était accordée à un certain diapason musical, allusif, russe, tandis qu'il lui fallait s'adapter à un autre, anglais et circonstancié." Comme si le livre était déjà, d'une certaine façon, une "traduction" du russe.

De là à envisager le retour vers le russe de ce texte tout entier arraché à la Russie, il n'y avait qu'un pas, que Nabokov franchit en 1954. Nouvelles souffrances : lors de l'opération de traduction, un nouvel afflux de souvenirs exige d'être mis en mots. D'autres parties du texte, au contraire, vont de soi pour un lecteur russe : il faut couper ou commenter. La version russe de

l'autobiographie est un livre nouveau, qui reçoit un nouveau titre : *Drugie Berega* ("Autres Rives").

1965 : Nabokov, installé à Montreux, remet sur le métier la version anglaise de l'autobiographie, en tenant compte à la fois des insuffisances de la première version anglaise et de l'expérience de la réécriture en russe.

Cette remise en forme, en anglais, d'une remise en forme en russe de ce qui avait été au départ une restitution en anglais de souvenirs russes, s'est révélée être une besogne infernale, mais je me suis quelque peu consolé en me disant que de telles métamorphoses à répétition, familières aux papillons, n'avaient encore été tentées par aucun humain...

Cette nouvelle version s'intitule : *Speak, Memory*.

En 1938, le premier roman de Nabokov écrit directement en anglais racontait l'*impossible* reconstitution de la biographie d'un certain Sébastian Knight, écrivain russo-anglais. De même, si l'autobiographie, ce "montage" de souvenirs personnels, en plusieurs temps et en trois langues, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment, c'est que toute tentative pour prononcer sur soi-même et sur le monde un mot définitif est sans doute vouée à l'échec, le miroir n'acceptant de refléter, selon les termes de Nabokov, "que les bribes et les morceaux d'une identité volatilisée comme par enchantement".

Plus globalement, si l'on pose la "recherche de l'identité perdue" comme le mythe personnel de Vladimir Nabokov, la double translation de l'œuvre, de plus en plus systématique au fil des ans, du russe vers l'anglais, puis, pour l'œuvre anglo-américaine, de l'anglais vers le russe, s'inscrit dans le droit-fil de cette problématique de l'unité perdue. Nabokov veut cette translation aussi proche que possible d'une autotraduction généralisée, qui se présenterait comme une tentative pour parfaire une complétude vouée à l'inaccomplissement. La visée n'est pas, en l'occurrence, la congruence parfaite d'une version (russe) à une autre (anglaise) - même si c'est ce qui est annoncé et revendiqué -, mais bien de constituer une œuvre double, de promouvoir une tentative pour faire advenir, coexister, jouer l'un avec l'autre deux modes d'être du même objet, et, dans leur face à face toujours imparfait, saisir au vol quelque chose de l'harmonie perdue. Nabokov a trop de lucidité pour espérer que quelque chose puisse être à la fois le même et l'autre. C'est pourquoi l'autotraduction, on l'a vu, relance l'écriture : tout est toujours à réécrire.

Seuls sont admis à participer à l'opération de passage des traducteurs professionnels sous très étroit contrôle - même l'excellent traducteur Michael Scammell, appelé à traduire le chef-d'œuvre de la période russe, *Dar, The Gift, Le Don*, eut droit à révision. Les meilleurs traducteurs sont les proches par excellence, l'épouse et le fils. Nabokov père et fils angliciseront ensemble, en 1959, *Invitation au supplice*. Dimitri Nabokov

raconte en détail les discussions quotidiennes au téléphone, les vérifications dans quatre dictionnaires, les trois solutions proposées au choix paternel... La révision de Nabokov, grincheuse, tâtilonne, est faite pour effacer les traces du passage de l'autre. Que ce soit en russe ou en anglais, c'est toujours lui qui s'écrit, qui se combine et se recombine. Quand, après la refonte russe de *Conclusive Evidence*, le russe fait retour dans son espace langagier, Nabokov ne veut compter - mais pourrait-il en être autrement ? - que sur lui-même. C'est lui seul qui en 1965 assemblera minutieusement l'édifice complexe de *Lolita* en russe.

Nabokov n'a pas traduit que lui-même. C'est là que le professeur Nabokov entre en scène.

Au début de l'exil berlinois, au temps d'*Alice au pays des merveilles*, Nabokov avait traduit en russe pour *Le Gouvernail*, en russe *Roul'*, le quotidien de son père, plusieurs textes cardinaux de la poésie européenne : des sonnets de Shakespeare, *Le Bateau ivre* de Rimbaud, *L'Albatros* de Baudelaire, du Ronsard et du Musset. Ces textes sont traduits avec talent et probité.

Le pendant exact s'observe à l'arrivée de Nabokov aux USA : il se met à traduire vers l'anglais les classiques de la poésie russe, cette fois dans une visée pédagogique. Il a constaté, pour la déplorer, l'insuffisance des traductions existantes de Pouchkine, de Lermontov, de Tolstoï... Pour assurer dans de bonnes conditions à l'université des cours de littérature russe sur texte traduit, Nabokov a besoin d'une bonne traduction, c'est-à-dire de sa traduction. Un volume de poésie russe en anglais, intitulé *Three Russian Poets : Puschkin, Lermontov, Tiutchev*, témoigne de l'ampleur du travail. On trouve quelques-unes de ces traductions éparses dans les correspondances, en particulier celle que Nabokov entretient de façon très suivie avec l'écrivain et essayiste Edmund Wilson, qui est le plus proche de ses amis.

[J'en profite pour saluer la présence parmi nous de Christine Raguet-Bouvard, qui a traduit la correspondance de Nabokov avec Wilson pour les éditions Rivages, et qui gère le fond Nabokov que lui a légué Gilles Barbedette.]

Les lettres échangées avec Wilson se font l'écho d'une étude comparative minutieuse des prosodies russe et anglaise (souplesse du vers shakespearien, rigidité du russe, ou l'inverse ?), de recherches étymologiques précises, d'un débat sur la translittération, d'un autre sur le calque métrique... Les deux écrivains évoquent des projets de traduction conjointe (le *Mozart et Salieri* de Pouchkine). La quête du "bon" traducteur (bonne connaissance du russe, vocabulaire richissime et même... sexe masculin) occupe une place non négligeable, ainsi que les récri-

minations contre les traducteurs en exercice :

La traduction de Proust par Moncrieff est détestable, presque autant que les traductions d'*Anna* et d'*Emma* [les deux dames du roman du XX^e siècle, Anna Karénine et Emma Bovary, H. H.], mais d'une manière encore plus exaspérante, parce que M. Moncrieff a (en français dans le texte) *son petit style à lui*.

Le nœud de cette activité traduisante, c'est Pouchkine, bien entendu. Nabokov révère Pouchkine autant qu'il exècre Dostoïevski. L'exil "européen" lui a déjà donné l'occasion de s'essayer à le traduire. En 1937, à l'occasion du centenaire de la mort de Pouchkine, il a écrit pour *La Nouvelle Revue française* une sorte d'essai où il a inclus, en s'en excusant, quelques traductions. L'essai, intitulé *Le Vrai et le Vraisemblable*, postule qu'il existe "ailleurs" (en russe et en Russie ?) un Pouchkine "vrai", et que toutes les traductions du monde ne sauraient nous livrer qu'un Pouchkine "vraisemblable". Voici en quels termes (et là, le français est *le sien*) Nabokov raconte ses efforts pour renaître en Pouchkine :

J'essayais, non pas de rendre Pouchkine en français, mais de me mettre moi-même dans une sorte de transe pour que, sans ma participation consciente, un miracle se produisît, la métamorphose complète. Enfin, au bout de quelques heures de ces marmottements intérieurs, de ces borborygmes de l'âme qui accompagnent la composition poétique, je croyais le miracle accompli. Mais dès que j'avais, dans mon pauvre français d'étranger, écrit les lignes toutes neuves, elles commençaient à se faner (...)

"En voici une, poursuit-il, qui est, je crois, un peu mieux réussie que les autres." Il s'agit là du célèbre poème de 1830 : *Vers écrits pendant une insomnie* :

(*Lecture en russe.*)

*Je ne puis m'endormir. La nuit
Recouvre tout, lourde de rêve.
Seule une montre va sans trêve,
monotone, auprès de mon lit.
Lachésis, commère loquace,
Frisson de l'ombre, instant qui passe,
bruit du destin trotte-menu,
léger, lassant, que me veux-tu ?
Que me veux-tu, morne murmure ?
Es-tu la petite voix dure
du temps, du jour que j'ai perdu ?*

En fait, cette première aventure de traduction pouchkinienne est bien ambiguë. Nabokov projette sur sa "transe" traductrice une lumière ironique, prévenant sans doute d'éventuelles critiques. Mais la qualité même des traductions, justes et harmonieuses, s'inscrit en faux contre ces coquetteries. Il y a plus : Nabokov trompe le lecteur naïf. Les vers sur l'insomnie sont amputés de leur chute, quatre vers qui donnent leur sens au poème. La traduction dans son intégralité a pourtant été écrite : je l'ai trouvée dans un recueil consacré à Pouchkine, publié la même année par une autre figure importante de l'émigration. Zinaïda Chakhovskoj. Le texte, légèrement modifié, se termine ainsi :

*Que veux-tu donc me faire entendre ?
Est-ce un appel ? est-ce Cassandre ?
Je tâche de savoir pour sûr.
d'apprendre ton langage obscur...*

Un troisième poème, fort réussi lui aussi, se donne pour "l'une des plus belles strophes d'Eugène Onéguine". Erreur ! on chercherait en vain ces quatorze vers dans *Onéguine*. C'était un piège. Peut-être Nabokov veut-il manifester qu'il ne nous offre qu'un "faux" Pouchkine, un double dégradé tel que tout traducteur a selon lui vocation d'en produire. Peut-être la disparition et la distorsion, l'incomplétude désignent-elles, là encore, la place manquante d'une unité perdue ?

Avec le projet de traduire *Eugène Onéguine*, Pouchkine s'installe pour longtemps au cœur de la vie intellectuelle de Nabokov. V. N. investira dans ce travail tant de lui-même qu'il y sacrifiera jusqu'à sa meilleure, sa plus ancienne amitié américaine : Edmund Wilson, Bunny, le vieux complice. Tout commence en 1949 par un petit projet pédagogique pareil à bien d'autres : une traduction juxtalinéaire en prose, pour les cours, et un petit recueil d'annotations. Wilson aidera. Mais c'est oublier l'objet : il s'agit d'*Eugène Onéguine* : ce "roman en vers", le chef-d'œuvre de Pouchkine, est à la fois un roman véritable et un très grand poème, une "encyclopédie de la vie russe" et un roman d'éducation ; c'est aussi un observatoire du romantisme européen et une ironique mise à mal du héros romantique ; c'est une somme d'"exercices de style", la plus métagoétique des œuvres poétiques, et une méditation mélancolique sur la morale et sur la vie. Ses huit livres sont écrits en "strophe onéguinienne", quatorze tétramètres iambiques en forme de sonnet à l'anglaise, pulsation qui fonde la justesse de la voix du narrateur. *Onéguine* se saisit de Nabokov et ne le lâchera plus, jusqu'à ce qu'en 1966 se dissipent les derniers grondements d'une des plus formidables querelles qui aient jamais secoué le monde de la traduction. Quelques mots sur

"l'affaire *Onéguine*".

En 1964, au moment où le travail paraît enfin chez Bollingen, le petit cours photocopié destiné aux étudiants est devenu un opus en quatre forts volumes, comprenant : une introduction de près de cent pages ; la traduction, y compris celle de toutes les variantes ; un immense commentaire érudit de mille deux cents pages, chef-d'œuvre de sérieux et de facétie, et puis les appendices et *addenda*, un précis de versification russe, le fac-similé du texte russe, l'index... C'est la traduction, perdue au milieu de ce formidable appareil, qui constitue la pomme de discorde.

C'est là, dira en 1967, après la bataille, le raisonnable slaviste Clarence Brown, une traduction "presque insupportablement littérale". "Inepte, incroyablement maladroite, ostentatoirement laide, etc.", elle "tétanise" le lecteur qui, dans tout le livre, ne voit plus qu'elle. C'est une chose, clament les critiques, ennuyeuse et illisible. S'ensuit une bataille d'articles dans le New York, Review of Books. Des autorités littéraires - Anthony Burgess, Robert Lowell - s'en mêlent. De tous, Edmund Wilson est le plus felleux. Il accuse Nabokov d'avoir cherché à "torturer le lecteur et lui-même en aplatissant Pouchkine". Nabokov contre-attaque dans un article publié en février 1966 dans *Encounter*. Il définit les objectifs de la traduction et les devoirs du traducteur, explique ce qu'il entend par "traduction littérale", défend pied à pied ses choix de traduction, énumère les "bourdes" de Wilson et attaque son ami et collègue sur sa scansion, dont il caricature les défauts avec toute la méchanceté possible. Une vieille amitié s'est rompue, mais Nabokov n'a pas cédé d'un pouce sur ses positions. En 1966, il renchérit encore sur ses partis pris et révisé son *Onéguine* dans le sens d'une littéralité accrue.

Mon *Onéguine* [déclare-t-il dans l'article d'*Encounter*] n'est pas encore assez fidèle, pas assez "inélégant". Dans les éditions futures, j'envisage de le décaper encore plus radicalement. Je pense que je le transformerai entièrement en prose utilitaire, en recourant à une sorte d'anglais encore plus rocailleux, j'érigerai des barricades rébarbatives de parenthèses carrées, je dresserai des bannières loqueteuses de mots réprouvés, afin d'éliminer les derniers vestiges de poétisation bourgeoise et les dernières concessions au rythme. C'est quelque chose que j'envisage avec plaisir.

Il faut lire avec la distance qui s'impose cette parodie de discours militant et faire la part de la provocation. Mais, quand il s'exprime sur la traduction et sur son choix de ce qu'il appelle le littéralisme, Nabokov est toujours violent, toujours passionné. L'enjeu, à n'en pas douter, est important.

Nabokov aurait pu traduire *Onéguine* en vers normes, comme l'avait fait, en 1936, Babette Deutsch, ou, en 1963, Walter Arndt, un an avant la parution du livre de Nabokov et à la grande irritation de ce dernier ! Il avait, pour le faire, un atout majeur : poète dans les deux langues, il possédait en sus la maîtrise de la fameuse strophe onéguinienne, ayant jadis écrit son *Poème universitaire* en

strophe onéguinienne renversée (et en russe). Quant à la strophe onéguinienne à l'endroit (et en anglais), il s'y était exercé en traduisant de grands passages d'Onéguine pour ses étudiants (sans reparler de la fausse strophe onéguinienne traduite en français lors de la transe de 1937). Mais il avait une conscience trop aiguë des contorsions nécessaires pour faire coïncider entre elles ces strophes hétéroglottes, du dommage qui pouvait en résulter à la fois pour Pouchkine, pour Onéguine, et pour les étudiants de Cornell : il écrivit donc, en anglais, deux strophes parfaitement onéguiniennes (schéma des rimes bien en place) pour expliquer son refus de traduire *Onéguine* en strophe onéguinienne. Le poème, qui date de 1955, s'intitule *En traduisant Eugène Onéguine*, et, nul n'étant tenu d'entendre l'anglais, le voici traduit par moi en honnête prose française, selon les meilleurs principes du littéralisme nabokovien.

EN TRADUISANT *EUGÈNE ONÉGUINE*

1

*Qu'est-ce que la traduction ? C'est, sur un plat,
Du poète la face pâle aux yeux fixes.
C'est le cri du perroquet, le singe qui jacasse.
Et la profanation des morts.
Les parasites que tu détestas tant
Ont leur pardon si tu pardonnes,
O Pouchkine, mon stratagème :
J'ai voyagé le long de ta tige secrète.
J'ai atteint la racine et je m'en suis nourri ;
Puis, de ce langage nouvellement appris,
J'ai fait surgir un rameau neuf.
Et ta strophe née du sonnet.
J'en ai fait une honnête prose.
Ronce de buisson cousine de ta rosé.*

2

*Les mots-reflets vont frissonnant
Comme se tordent les lumières
Au miroir noir d'une rivière
Entre la ville et le brouillard.
Insaisissable Pouchkine ! Je ramasse encore
La boucle perdue par Tatiane.
Je fais route encore avec ton Triste Sire,*

*Je repère les erreurs des confrères.
Scrutant les allitérations
Qui ornent tes fêtes et hantent la grande
Strophe quatre de ton Chant huit.
Telle est ma tâche - patience de poète
Et passion de scholiaste :
Sur ta statue chiures de colombe.*

Faut-il imaginer le traducteur en Hérodiade ? La traduction a comme signes la cacophonie, la déshumanisation, le crime sacrilège. La sacralisation de la poésie admet comme corollaire le caractère profanatoire de la traduction. Le seul moyen (et c'est un "stratagème"), pour ne pas profaner le poème et le souiller, c'est de l'étudier afin de pouvoir le redire, mot par mot et syntagme par syntagme en simple prose, sans commettre d'erreur.

Cette opération, c'est ce que Nabokov appelle la "traduction littérale". Sa méthode, il la baptise, de façon provocante, *the servile path* "la voie de la servilité", revendiquant un choix que tous rejettent. Tout au long de son travail sur *Eugène Onéguine*, il sème des textes destinés à éclairer et justifier ce choix. Le texte le plus explicite reste l'Introduction à *Eugène Onéguine*, où sont distingués trois types de traduction : la traduction "libre", ou paraphrastique : la traduction "lexicale" (le calque ; une machine instruite par un linguiste fera l'affaire) ; la traduction "littérale", la seule qui soit à la fois fidèle et véritable, en anglais *true*. Il s'agit d'une traduction capable de "rendre", avec (je cite) "toute la proximité que permettent les capacités syntaxiques et associatives de l'autre langue, le sens contextuel exact de l'original". La méthode exige donc (pour retrouver le "sens contextuel exact") tout un travail concomitant de recherche linguistique, culturelle et littéraire. La traduction ne va pas sans le commentaire.

Méthode et traduction ont été diversement évaluées. Certains n'y voient que l'équivalent des béquilles juxtalinéaires. Pour d'autres, le travail de Nabokov s'éclaire de la lecture du texte souvent cité de Walter Benjamin, où la traduction est décrite comme ce qui renouvelle l'autre langue en faisant jouer en elle des structures inédites. L'*Onéguine* produirait donc un effet de défamiliarisation fécond.

Il est vrai que la traduction de Nabokov prend le lecteur à rebrousse-poil, lui jetant au visage des poignées de mots obsolètes, de tournures incongrues, d'étrangetés lexicales et syntaxiques. "A la fidélité de la transposition, dit Nabokov, j'ai tout sacrifié : l'élégance, l'euphonie, la clarté, le bon goût, l'usage moderne et même la grammaire." Les choix de Nabokov ont du reste leur cohérence, qu'il expose volontiers : s'il traduit "sapajou" au lieu de "monkey" pour le russe non marqué *obez'iana* (le singe), c'est qu'on trouve dans une lettre de Pouchkine à son frère, écrite *en français* en 1822, la phrase suivante : "Moins on aime une femme et plus on est sûr de l'avoir... mais

cette jouissance est digne d'un vieux sapajou du XVIII^e siècle". Bel exemple de "sens contextuel". Plus généralement. Nabokov considère que la langue de *Onéguine* en anglais doit être celle de Pope plutôt que celle de Coleridge ou de Keats. En d'autres termes, il fait le choix d'archaïser.

Mais l'effet produit sur et dans l'autre langue n'est pas ce qui importe à Nabokov : ce qui importe, c'est le respect du caractère unique de l'œuvre traduite, qui passe par le refus d'en proposer un simulacre abâtardi. Si la traduction dite "libre", ou "artistique", est la cible favorite de Nabokov sous le nom haïssable de "paraphrase", c'est qu'elle travaille à égaliser le texte, à l'aplatir, le dépouillant de son individualité : rien n'est plus facile que de transformer le chef-d'œuvre unique qu'est *Eugène Onéguine* en "un assortiment de clichés anglais bien lisses", qui serait à la poésie ce que la musique de supermarché, ou, comme l'appelle Nabokov, la "musique de conserve", est à la musique. "Tout ce qui est lisse, dit Nabokov, vient du diable." Et encore : "Seule la paraphrase sonne bien." A l'inverse, seule la précision donne accès au sens. Nabokov, entomologiste, ne "chasse pas les papillons" - il repère, classe et nomme le *Lycaedes argyrognomon sublivens*. De même, en traduction, il ne hait rien tant que la lisibilité, gage d'appauvrissement du système des significations. Un *Onéguine* anglais "lisible", c'est-à-dire (je cite) "soigneusement rimé, plaisamment modulé, contenant, disons, 18 % de sens authentique, 32 % d'absurdités et 50 % de rembourrage neutre", pêche par deux fois : c'est un mensonge et c'est un crime.

De ce crime, le traducteur porte l'entière responsabilité, et Nabokov l'assigne à comparaître, à répondre de ce qui est un acte qui l'engage. Le continent des mots, on l'a vu, est aussi réel que celui de la géographie pour un Nabokov exilé du paradis d'enfance, et qui s'est choisi pour domicile le plus impersonnel et le plus neutre des lieux : un grand hôtel cosmopolite en Suisse. Comment mieux mettre en scène son appartenance exclusive à un espace "privé", l'espace des combinaisons individuelles du langage ? Voilà qui éclaire les déclarations provocatrices de Nabokov sur son indifférence à l'égard des contenus abstraits. (A propos de *Lolita* : "Je me moque absolument de l'inceste sous quelque forme que ce soit. J'aime seulement le son *bl* dans *sibling, bloom, blue, bliss, sable*." Or Nabokov se sent en droit d'exiger du monde du langage, le seul dont il se sente citoyen à part entière, le respect d'une éthique que ne respecte pas un monde où l'assassinat politique a force de loi. Lui que tous "prennent pour un oiseau de feu frivole" tient à s'affirmer comme "un moraliste inflexible qui n'a cessé de distribuer des coups de pied au péché, des taloches à la stupidité"... L'écriture, pour Nabokov, est le lieu de la rigueur : écrire, c'est "parvenir à rassembler les meilleurs mots, avec toute l'aide possible, lexicologique, associative et rythmique, pour exprimer aussi fidèlement que possible ce que l'on veut exprimer". Traduire Pouchkine est un acte de

morale.

Le traducteur, gardien des passages, des équivalences et des métamorphoses, a plus que nul autre le pouvoir de faire grimacer la réalité. Chaque "bourde" met en péril l'ordre du monde.

Ce pouvoir du traducteur, Nabokov le redoute à l'égal des crimes des dictateurs et des tyrans. Le poète "martyr", soumis par le traducteur à des "tortures innommables", est livré pieds et poings liés au bon vouloir de son tortionnaire : "Un auteur supplicié et un lecteur trompé, dit Nabokov, voilà l'inévitable résultat de la paraphrase prétentieuse."

Tout cela est dit de façon bien exagérée : Nabokov aurait-il peur des traducteurs ? Ne déplace-t-il pas sur le traducteur quelque chose de ses démêlés avec la traduction ? Il surévalue bien évidemment le poids et le pouvoir des malencontreux "transfigurateurs". Un exemple dans le Commentaire d'*Onéguine*. Pouchkine, selon Nabokov, savait mal l'anglais. Or *Onéguine* fourmille de références anglaises. Comment diable Pouchkine a-t-il fait pour les lire ? C'est là que Nabokov sort de sa manche une kyrielle d'intermédiaires français, auteurs de "paraphrases" plus douteuses les unes que les autres, qui formeraient le sous-texte du chef-d'œuvre de Pouchkine. Nabokov l'affirme : *Onéguine* tout entier est traduit du français !

En ce temps-là Shakespeare et Sterne, Richardson et Scott, Moore et Byron, Goethe et Auguste Lafontaine, l'Arioste et le Tasse parvenaient à notre "noble lecteur" russe dans des transpositions françaises dont le flot murmurant pénétrait en Russie par Varsovie et Riga et s'écoulait à l'infini dans les coins les plus éloignés de la Russie...

Ainsi, quand on dit Shakespeare, il faut comprendre Letourneur. Byron et Moor, c'est Pichot, Sterne - Fresnais, Homère - Bitaubé, Théocrite - Chabanon, Apulée - Compain de Saint-Martin, Manzoni — Fauriel, et ainsi de suite.

Pouchkine et sa Tatiana n'avaient pas lu Richardson, mais l'abbé Prévost ; et Pouchkine et son *Onéguine* ne lisaient pas Maturin, mais *Melmoth on l'Homme errant*, par Mathurin (*sic*), traduit librement de l'anglais par Jean Cohen, six volumes. Paris 1821.

On imagine ce flot d'imposteurs à l'assaut de la Russie lisante, pensante et écrivante ! Nabokov en veut particulièrement à Amédée Pichot, qu'il qualifie de "traître masqué", et il traque les "pichotismes" dans les coulisses du texte d'*Onéguine*.

D'ailleurs le traducteur pullule aussi dans les coulisses de l'œuvre de Nabokov. Double et doublure de l'écrivain, éminence grise du monarque fou, instance diabolique dans sa maladresse, l'infortuné *transversionnist* ou

transmongrelizer a rarement, on s'en doute, le beau rôle. Généralement, c'est le poète entre tous - Shakespeare - que le pauvre homme a choisi de traduire.

Citons Conmal, de *Feu pâle*, à qui (je cite) "il fallut un demi-siècle pour traduire en zemblien les œuvres complètes de celui qu'il appelait «Dze bart», et qui, belle et touchante fin, mourut en demandant : «Comment dit-on "mourir" en anglais ?»" Il y a aussi Braise, le traducteur de *Brisure à Senestre (Bend Sinister)*. Celui-là traduit le monologue d'Hamlet dans le dialecte hybride (du russe germanisé) de l'Etat policier de Padukgrad. La traduction passe par une version française en alexandrins néoclassiques avant d'annoncer le "texte véritable", le récit de la mort d'Ophélie... en russe. Un commentaire biaisé parachève le brouillage...

En 1963, près de vingt ans après la publication du livre, Nabokov munit *Brisure à Senestre* d'une introduction qui éclaire sa position d'une lumière mélancolique. Je le cite :

Ces problèmes de la traduction, des transitions fluides d'une langue à une autre, ces transparences sémantiques qui recèlent des sens multiples qui s'estompent ou se précisent, sont aussi caractéristiques de ce monde à senestre que le sont les problèmes monétaires de tyrannies plus conventionnelles.

La paronomasie, dit-il encore, est une sorte de peste verbale, une maladie contagieuse dans le monde des mots et comment s'étonner qu'ils soient en proie à de monstrueuses et ineptes déformations dans Padukgrad où tout être n'est jamais que l'anagramme de quelqu'un d'autre. Le livre foisonne de distorsions stylistiques, tels que des jeux de mots mâtinés d'anagrammes [...] ; ou ce sont des néologismes suggestifs [...], des parodies de clichés narratifs [...] ; des contrepèteries [...] ; et, bien entendu, l'hybridation des langues.

Nabokov connaît bien, pour l'habiter lui-même, ce monde de l'hybridation du langage. Le moment est venu de le dire : le rigoriste qui traduisait Pouchkine dans une rigide univocité, l'intégriste du sens littéral, le contempteur des "paraphrastes désinvoltés", est lui-même *possédé* par la traduction, sous sa forme la plus ludique et la plus féconde, mais aussi - telle est son opinion - la plus primitive, la plus douteuse, la plus envahissante. Cela va du jeu de mots bilingue des potaches (*Ja lioubliou ras*, "je vous aime" en russe, mué par homophonie en : *yellow-blue vase*) jusqu'au *nonsense* bilingue pseudo-savant à la manière de *Mots-d'heures*, *gousses*, *rames*. Quiconque a lu la correspondance avec Edmund Wilson a pu s'en convaincre : l'anglais spontané de Nabokov est macaronique, mâtiné de russe, envahi de français, infiltré d'allemand... La manie qu'a Nabokov de la translittération fantaisiste qui fait émerger, comme l'image dans le tapis, le signifiant anglais fortuit, inepte, en excès sur la chaîne signifiante,

exaspère Wilson qui finit par réclamer soit de l'anglais, soit du cyrillique. En chacune de ses langues, Nabokov voit, en filigrane, transparaître l'autre langue.

Ces croisements et cette mixité, en mettant en danger la clarté et la raison, font, d'une certaine façon, le jeu des tyrans. Ils contiennent une menace, apportant avec eux la non-liberté de ce qui n'est ni clair ni intelligible. De plus, le traducteur a cela de commun avec le tyran qu'il massacre le poète. Mais le jeu sur le langage est aussi une délicieuse tentation. Nabokov a choisi d'exorciser son ambivalence par la représentation. Il écrira un livre qui "grouille de fantômes", ouvertement inter- et métatextuel, essentiellement trilingue, polyglotte par principe - *Ada*.

Tout le monde a en tête l'incipit d'*Ada*. Je vous le lis dans la version française :

"Toutes les familles heureuses sont plus ou moins différentes, toutes les familles malheureuses se ressemblent plus ou moins." Cette déclaration placée par un grand auteur russe en tête d'un célèbre roman (*Anna Arkadievitich Karenina*, transfiguré en anglais par R. G. Stonelower, Mount Tabor Press. 1880) n'a qu'un rapport fort éloigné avec le récit auquel nous convions notre lecteur et dont la première partie s'apparente sans doute davantage à un autre ouvrage de Tolstoï, *Detstvo i Otrotchestvo* (*Enfance et Patrie*. Editions Ponce, 1858).

Commentaire de Nabokov :

J'ai placé trois bourdes, comme des pièges, dans le premier paragraphe de mon *Ada*, dans l'intention de tourner en dérision les traducteurs maladroits des classiques russes...

Et Nabokov de commenter l'inversion subreptice de la première phrase d'*Anna Karénine* ; la déformation du titre de Tolstoï : *Enfance et Adolescence*, en russe *Detstvo i Otrotchestvo*, que le traducteur incompetent confond avec le russe *otetchestvo*, "la patrie" ; les allusions au mont Tabor, lieu de la Transfiguration, et à Ponce Pilate, le traître...

Dans *Ada*, Nabokov fait une nouvelle tentative pour ressaisir la question de la langue perdue, qui est aussi celle de l'unité perdue. Le jeu trilingue d'*Ada* évoque, à travers l'histoire du frère et de la sœur, Van et Ada, la nostalgie d'un espace unique, d'un lieu qui serait à la fois le Paradis (Van et Ada, Adam et Eve) et l'enfer (le mot *ad* désigne, en russe, l'enfer), mais qui serait aussi et surtout "VANIADA" (en russe *Van i Ada*. Van et Ada), la Vaniade, le Poème de Van, comme on dit la Henriade, la Pétriade... Lieu de la réconciliation où Ada et Van s'allieraient dans l'œuvre de langage comme ils s'unissent dans l'amour.

Dans cette quête de l'unité, quelle est la place de la traduction ? *Ada*, on s'en souvient, traduit pour se distraire. Ses "transversions" ne sont ni pires ni meilleures que celles d'autres paraphraseurs. Le texte nous fait juges de ses paraphrases successives de *La Chute des feuilles* de François Coppée, de ses essais pour

traduire Shakespeare...

Mais ces traductions attribuées ne sont que la partie visible d'un immense édifice de transcodage souterrain, qui s'inscrit à tous les étages (graphique, phonique, sémantique, contextuel, etc.). Nabokov y travaille une sorte de lave verbale brûlante, polysémique, sans cesse en train de se transmuier, n'éclatant que pour se recomposer autrement en produisant à l'infini des gerbes de sens nouveaux. L'éclatement du langage peut aussi bien mener à sa destruction qu'à son enrichissement. Le texte ne choisit pas. Il ne s'agit plus seulement de tendre en retour aux paraphraseurs le miroir torve dont ils se servent pour leurs méfaits, il s'agit de produire un texte impossible à traduire, ou, ce qui revient au même, un texte déjà en état de traduction permanente.

L'unité, direz-vous, a-t-elle été retrouvée ? Que représente, dans le livre. Lucette, la petite sœur, celle que l'on n'a pas assez aimée et qui en est morte ? Et qu'en est-il de la douce langue natale, la langue russe ? Pourra-t-on, un jour, traduire *Ada* en russe ?

Au lieu de répondre à ces questions, je me contenterai de vous relire, transfiguré par Nabokov, le plus apaisé des textes intraduisibles. C'est un texte en trois langues, un texte dont le noyau est traduit du français, On y reconnaîtra une strophe de la célèbre romance insérée par Chateaubriand dans son *Dernier Abencérage* : "Combien j'ai douce souvenance", etc. Les trois langues, sans jouer, pour une fois, l'une avec l'autre, semblent se fondre en une harmonie unique, un peu simplette et très douce. Il se peut que la note profonde d'*Ada* soit à chercher là, dans cette triple ritournelle :

*My sister, do you still recall
The blue Ladore and Ardis Hall?*

*Don't you remember any more
That caste bathed by the Ladore?*

*Ma sœur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore ?*

*Sestra moïa ty pomnich' gorou
I dub vysokiï, i Ladoru ?*

*My sister; do you remember still
The spreading oak tree and my hill?*

*Oh ! qui me rendra mon Aline
Et le grand chêne et ma colline ?*

Oh, who will give back my Jill

*And the big oak tree and my bill?
Oh ! qui me rendra mon Adèle,
Et la montagne et l'hirondelle ?*

*Oh, qui me rendra ma Lucile
la Dore et l'hirondelle agile ?*

Je remercie chaleureusement Marie-Claire Pasquiei, qui a accepté de relire avec moi le texte de cette conférence, et dont les suggestions m'ont aidée à en arrêter la forme définitive.

Source : *Quatorzièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1997)*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 79-96.