

VLADIMIR NABOKOV
TRADUCTEUR DE POUCHKINE

ISABELLE POULIN

L'EGO DU TRADUCTEUR

Quels problèmes vous pose l'existence de l'ego ?

— Un problème linguistique : le résultat singulier de l'évolution mimétique auquel nous devons le fait qu'en russe le mot ego [ero] signifie « lui », « sien »¹.

Jusqu'où peut-on aller dans la langue de l'autre ? C'est la question qui m'est venue à l'esprit en songeant que j'allais avancer masquée derrière un traducteur de Pouchkine, pour m'adresser à un public de spécialistes de la langue et de la littérature russes. Je ne vais pas très loin, pour ma part, dans la langue de Pouchkine, mais j'y vais — portée par un très grand désir d'autres langues, d'autres

1. *Intransigeances*, traduit de l'anglais par V. Sikorsky, Paris, Julliard, 1985, p. 196.

littératures ; emportée aussi par l'impression de très grande familiarité que je retire de la lecture d'une œuvre traductrice comme celle de Nabokov. Cette impression est-elle trompeuse ? Pourquoi s'aventure-t-on dans une langue étrangère : pour l'autre langue ou pour la sienne ?

Je songe à ce traducteur d'espagnol qui dit traduire, non parce qu'il est hispanisant, mais parce qu'il « [croit *sa*] langue capable de tout² ». Je songe, bien sûr, à Vladimir Nabokov traducteur de Pouchkine, qui a cru *ses* langues capables de tout, et s'est vu brutalement sommé de choisir entre l'une et l'autre. L'accueil très largement hostile réservé à sa version anglaise d'Евгений Онегин (*Eugène Onéguine*) suggère qu'il y a peut-être une limite à ne pas franchir quand on se fait passeur, au-delà de laquelle revient la peur : non pas d'une autre langue, que l'on maîtrise à peine ; mais d'un autre dans *sa* langue, dont on se sent comme dépossédé.

Nabokov qui ne traduit pas, il faut le rappeler, dans sa langue maternelle, est accusé par les premiers lecteurs américains de son texte d'avoir trahi une langue, plutôt qu'une œuvre :

« Je me suis souvent trouvé dans l'obligation de me remémorer le russe de Pouchkine pour comprendre la traduction de M. Nabokov dans... j'allais dire ma propre langue, mais peut-être serait-il plus juste de dire en nabokovien », écrit Ronald Hingley dans *Spectator* (janvier 1965) ;

« C'est par trop une transposition en nabokovien, plutôt qu'une traduction en anglais. Cela donne l'impression d'un étranger qui n'a pas appris la langue avec l'absolue perfection requise », renchérit Robert Conquest dans *Poetry* (juin 1965)³.

Le « viol de l'Amérique » (*Lolita*, selon les mots de Philippe Sollers⁴) passe encore, mais pas l'abus de langage. Seul un poète, sans doute, peut abuser de sa langue maternelle. Nabokov le sait bien qui renvoie à Byron et Tennyson, pour expliquer qu'il n'est pas tombé dans des « russismes naïfs⁵ », ou à Browning, pour justifier l'un des principaux « coupables » de sa traduction : le terme « mollitude », employé pour traduire ce qu'il appelle « la *nega gal-*

2. Jacques Ancet, « Pour la trahison », in *Traducteurs*, supplément au n° 613 du 1^{er} au 15 décembre 1992 de la *Quinzaine Littéraire*, p. 3.

3. *V. Nabokov - The Critical Heritage*, Page Norman Ed., London, Boston : Routledge and K. Paul, 1982, p. 170 et 172, ma traduction.

4. *Magazine Littéraire*, n° 233 consacré à Nabokov, septembre 1986, p. 40.

5. En choisissant d'écrire « to listen something » plutôt que « to listen to something », *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 273.

lique de Pouchkine » (celui-ci ayant en tête les *mollesses* des auteurs français) : « Les lecteurs de Browning ont déjà rencontré *mollitude* ⁶. »

Si la très longue histoire de la traduction du roman en vers de Pouchkine, entreprise pour les besoins d'un cours vers 1950 et publiée en 1964, n'a pas de *happy end*, c'est que Nabokov n'y fait plus figure d'Américain. L'affaire *Lolita* (1954-1958) avait été le résultat, selon les propres termes de l'auteur, du « fruit de ses amours avec la langue anglaise⁷ » ; mais l'affaire *Eugen Onegin* (1964-66) a concerné « un ouvrage de 1500 pages consacré par un auteur *russe* à un poème *russe* ⁸ ». Qu'est-ce qu'*être russe* ? Cela veut dire « aimer Pouchkine », confie Nabokov à l'un de ses correspondants⁹. Être « un auteur américain né en Russie¹⁰ », voulait donc dire faire aimer Pouchkine aux Américains.

Or ce que rappelle Georges Nivat pour la France vaut pour l'Amérique : « Pouchkine est dans [les] lettres russes le grand perdant du passage culturel : il n'existe pas dans l'imaginaire français¹¹. » Un même constat a poussé Nabokov sur les routes de la traduction permanente : toute son œuvre s'emploie à faire exister Pouchkine dans l'imaginaire anglophone. Reste à savoir ce que cela veut dire. Un exemple suffira peut-être à mettre en évidence l'ampleur de la tâche qu'il s'est imposée.

On lui reproche d'avoir employé dans sa traduction trop de « mots de dictionnaires¹² ». L'un des mots incriminés est « *shippon* », utilisé par Nabokov pour traduire le mot russe *хлев* (étable) dans le chapitre IV, stance 41, vers 9 :

« На утренней заре пастух
 Не гонит уж корав из хлева »
 « Le pâtre, quand le jour se lève
 Laisse les vaches dans l'étable¹³. »

6. *Ibid.*, p. 271.

7. « À propos de "Lolita" », in *Lolita*, traduit de l'anglais par E.H. Kahane, Paris, Gallimard, 1959, Folio, p. 502.

8. *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 272, je souligne.

9. Lettre non publiée, citée par Brian Boyd in V. Nabokov, *The American Years*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1991, p. 319.

10. *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 37.

11. « La traduction, passage non obligé », *Traducteurs*, *op. cit.*, p. 12.

13. Sauf indications contraires, *Eugène Onéguine* est cité dans la traduction française de Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, Folio/Classique, 1998, p. 143.

C'est un moment de transition que cherche à circonscrire ici le poète : le passage de l'été à l'hiver. L'hiver, les vaches ne sont plus conduites hors de l'étable : cette courte vue semble suffire pour comprendre le texte étranger. Mais elle ne suffit pas à Nabokov. Les vaches ne doivent pas rester dans n'importe quelle étable. Il répond à son ami Edmund Wilson qui suggère « byre » plutôt que le trop peu commun, ou plus anglais qu'américain, « shippon » :

« Je préfère "shippon" pour *khlev* parce que j'en vois la forme aussi clairement que je vois celle de l'étable russe à laquelle elle ressemble, alors que je ne vois qu'une grange du Vermont quand j'essaie de m'imaginer un "byre"¹⁴. »

Faire exister une œuvre dans un imaginaire étranger, ce n'est pas la faire entrer dans un *paysage* étranger. L'obstination du lointain dont fait montre Nabokov avec ses « mots de dictionnaire » interdit de s'arrêter à l'image banale de vaches restant à l'étable, où l'on reconnaît l'arrivée de l'hiver. Le lecteur de sa traduction devra voir l'étable en question — ouvrir son dictionnaire, c'est comme ouvrir ses yeux ; il devra la voir où elle est, dans ce paysage de la campagne russe où l'a plantée Pouchkine, pas en Nouvelle Angleterre. « Shippon » est l'un de ces termes dits « sémantiquement et contextuellement corrects¹⁵ » avec lesquels Nabokov espérait recréer un imaginaire — un paysage ? — étranger.

La position du traducteur semble extrême. À quoi cela tient-il ? À la méthode dite « littérale » qu'il emploie pour traduire *Eugène Onéguine*, ou à l'œuvre traduite elle-même ? Pourquoi Pouchkine est-il « le grand perdant » dans le passage culturel ? Il n'est pas question pour moi d'évaluer la version anglaise de Nabokov. J'aimerais expliciter plutôt les implications de son choix de traduction — dans le but d'éclairer non seulement le terme central de mon titre (qu'est-ce qu'un traducteur ?), mais aussi, peut-être, l'œuvre qui nous intéresse ici, celle de Pouchkine.

14. *Intransigeances*, op. cit., p. 270.

15. *Eugen Onegin, A Novel in Verse by A. Pushkin*, traduit du russe par V. Nabokov, Bollingen Series LXXII, Princeton University Press, Second Paperback Edition, 1990, vol. II, Part I, p. 185.

UN TEXTE ÉTRANGER, MAIS TRADUIT

Je commencerai par rectifier l'image induite par l'édition même de l'*Eugen Onegin* de Nabokov : elle est constituée d'un volume pour le texte anglais, et de deux volumes pour les notes du traducteur¹⁶ — il faudrait en ajouter un quatrième (qui n'est plus édité) qui contenait le texte russe, imprimé en si petits caractères que les premiers commentateurs se sont indignés d'avoir à utiliser une loupe pour le lire. On y a vu le plus souvent l'image du traducteur écrasant de tout son poids Pouchkine — se substituant, même, à lui. Une autre image me semble plus juste : celle du long chemin que les lecteurs étrangers doivent être conscients d'avoir à parcourir pour accéder véritablement à Pouchkine. Cette édition n'est pas écrasante mais égarante : son système de renvois est infini — comme en atteste l'autoparodie de ce travail d'exégète qu'est l'étrange roman *Pale Fire* (1962), qui prend la forme très nabokovienne du poème-et-commentaire. On voit alors que la question de la traduction de Pouchkine est une question de cheminement, de lecture. Un texte réputé *illisible* comme celui de Nabokov, et qui mit fin à une amitié de vingt ans entre deux admirateurs de Pouchkine¹⁷, invite sérieusement à se demander ce que *lire* un « texte étranger, mais traduit » veut dire. On aura reconnu le vers d'une strophe célèbre d'*Eugène Onéguine* (chapitre VII, 24, v.12) dans la traduction de Jean-Louis Backès, et entendu peut-être déjà que les questions de limites posées par la traduction de Nabokov — y a-t-il une limite à l'égarement ? — ne sont que le reflet de questions posées par le « roman en vers » de Pouchkine.

Qui est Eugène ? s'interroge Tatiana au chapitre VII, après avoir lu les notes laissées au crayon dans les marges de ses livres :

« Чужих причуд истолкованье »

« Un texte étranger, mais traduit ? »

« A glossary of other people's megrims ? », propose Nabokov, littéralement :
« un glossaire de fantaisies d'autres gens ? »

16. *Eugen Onegin, A Novel in Verse by A. Pushkin - Translated From the Russian, with a commentary by Vladimir Nabokov*, Bollingen Series LXXII, New York, N., 1964, quatre volumes. Une édition augmentée paraît en 1975, Princeton University Press. Les références de cet article renvoient à la seconde édition de poche (1990), en deux volumes : I. Introduction and translation II. Commentary and Index.

17. Celle qui liait Nabokov au très influent critique et écrivain américain Edmund Wilson.

Eugène, un texte traduit, *c'est-à-dire* un glossaire ? Deux choix de traduction suggèrent-ils une équivalence ? *Glossaire : j'y serre mes gloses*, dit le titre célèbre d'un recueil de poésies de Michel Leiris. C'est précisément ce que fait Nabokov pour traduire *Eugène Onéguine* ; mais n'est-ce pas ce qu'a fait Pouchkine avant lui pour l'écrire ? Il semble que le traducteur ait voulu reproduire comme dans un miroir le geste même d'une écriture : le jeu de ses mots. Pouchkine serre dans l'espace délibérément étroit de quatorze vers toujours à recommencer les « gloses » que lui inspirent les « fantaisies d'autres gens » (russes, anglais, français ou allemands), et ouvre ainsi son personnage éponyme à tous les possibles, sans se résoudre jamais à fermer aucune porte — lesquelles ont toutes du jeu : celle du Ciel comme celle de l'Enfer, de l'Ange comme du Démon, du Russe comme de l'Étranger, du roman comme de la poésie. L'art de Pouchkine fait penser à celui d'un serrurier : ses mots sont comme des clés donnant accès à d'inattendus passages vers d'autres mondes, difficilement conciliables avec ceux que l'on vient à peine de quitter, mais qui co-existent — à la manière dont plusieurs langues co-existent dans la conscience d'un traducteur. L'auteur d'*Eugène Onéguine* gonfle son roman de toutes les intrigues possibles (fictives et/ou linguistiques) ; Nabokov bourre chaque mot de sa traduction comme une malle dans laquelle un voyageur curieux aurait plaisir à fouiller.

Il choisit par exemple de traduire *причуда* par « megrims », des fantaisies qui retiennent encore quelque chose de notre *migraine* (d'où vient le terme anglais), laquelle, comme l'on sait, ne concerne que la moitié du crâne : *hemi-crania*. Ainsi les fantaisies empruntées à autrui par Pouchkine pour « pétrir » Eugène¹⁸ sont explicitement associées sous la plume de Nabokov au « champ de la semi-conscience », qui est précisément comme il l'écrit ailleurs, celui de la traduction¹⁹. Le cheminement, très proche peut-être (?), qui a conduit Jean-Louis Backès à traduire « *чужих причуд истолкованье* » par « un texte étranger, mais traduit », est effacé

18. « Pétri », on s'en souvient, est le premier mot (français) de l'épigraphie placée en tête du roman — le premier instantané de l'artiste au travail.

19. *Ada ou l'ardeur*, traduit de l'anglais par G. Chahine avec la collaboration de J.-B. Blandinier (traduction revue par l'auteur), Paris, Fayard, 1975, coll. « biblio », p. 683.

de son texte ; dans celui de Nabokov le cheminement est maintenu apparent, par des notes ou des mots bavards comme « megrims ».

Certes, pour apprécier la traduction de Nabokov il faudrait la lire en suivant les conseils du très singulier commentateur du poème « feu pâle », dans le roman du même nom :

« Bien que [les] notes, conformément à l'usage, viennent après le poème, il est conseillé au lecteur de les consulter d'abord et d'étudier ensuite le poème en s'aidant de ces notes, de les relire naturellement en parcourant le texte, et peut-être, après en avoir fini avec le poème, de les consulter une troisième fois pour obtenir une vue d'ensemble.

[...]

Il est probable que mon cher poète n'aurait pas souscrit à cette déclaration, mais pour le meilleur ou pour le pire, c'est le commentateur qui a le dernier mot²⁰. »

On sait que le commentateur en question entre dans son poète mort comme dans un moulin, et détourne scandaleusement ses vers pour se raconter lui-même. Mais la contre-épreuve de la fiction étrangère, déployée à l'excès dans les notes, à partir des « fantaisies d'autrui », ne parvient pas à ternir le poème volé, et donne une idée assez juste du but recherché par Nabokov dans son édition d'*Eugen Onegin* :

« Je veux des traductions accompagnées de copieuses notes en bas de page, notes se profilant comme des gratte-ciel jusqu'au sommet de telle ou telle page, de façon à ne laisser que la lueur d'un seul vers textuel entre le commentaire et l'éternité²¹. »

Pour paraphraser Shakespeare (*Timon d'Athènes*) à qui Nabokov emprunte le titre de son roman autoparodique, on pourrait poser la question de la traduction en ces termes : peut-on espérer voler au soleil, quand on est lune, autre chose qu'un « feu pâle » — que la « lueur » d'un vers de Pouchkine ?

Pouchkine ne viendra pas à nous : il brille, faiblement, au loin. C'est à nous de faire le voyage. Le traducteur, tel que le conçoit Nabokov, ne peut guère que nous fournir le billet — titre d'un poème amer de l'exilé en 1927. Il semble en effet que la version anglaise de Nabokov s'emploie soigneusement à maintenir Pouch-

20. *Feu pâle*, traduit de l'anglais par R. Girard et M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1965, « L'Imaginaire », p. 26-27.

21. « Problems of translation : « Onegin » in English », *Partisan Review*, Fall 1955, p. 512, ma traduction.

kine dans le lointain d'autres rivages linguistiques. Il fait le choix de ce qu'un auteur contemporain appelle les « voies et détours de la fiction²² » (tout comme le commentateur de *Feu pâle*), offrant en quelque sorte une lecture au ralenti d'un texte qui s'absente et par là se fait désirer — une lecture dans tous les sens, des notes aux vers, des mots « à la mode » à ceux du passé, des mots d'ici à ceux d'ailleurs, qui seule permettrait d'obtenir un *tableau complet*²³. Force est d'avoir à l'esprit ici l'un des présupposés majeurs de cette traduction, la conception que Nabokov a du livre, très proche de l'idéal proustien du livre-légende : le livre est à regarder, comme un tableau.

Sa traduction peut-être dite *cinématographique* : le texte étranger passe par une projection d'images, à la construction desquelles participent les mots bavards ou étirés à l'infini par d'abondants commentaires. On peut en voir le signe dans cette représentation visuelle du pentamètre que propose Nabokov dans son poème « An Evening of Russian Poetry » — « Un soir de poésie russe » :

Votre prosodie ressemble-t-elle à la nôtre ?
 [...] ferme les yeux [Emmy] et écoute le vers.
 La mélodie se déroule ; le terme central
 est merveilleusement serpentin :
 tu entends un battement, mais dans le même temps tu as perçu
 l'ombre d'un autre battement, puis le troisième
 frappe le gong, et puis le quatrième soupire.
 Le son produit est tout à fait fascinant :
 il éclôt doucement, comme une rose grisâtre
 dans les films pédagogiques d'antan²⁴.

« A glossary of other people's megrims » est un vers lourd, lent, qui arrête l'œil de l'esprit sur des mots dont les chaînes (grammaticales) semblent fragiles ou grossières ; des mots en perdition (de dictionnaire !) qu'il faut reconquérir. C'est cette lenteur qui distingue radicalement ce vers d'une autre possibilité : « un texte étranger, mais traduit », lequel propose pourtant, mais plus vite, un même portrait de Pouchkine en traducteur — et c'est bien

22. Louis-René Des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985.

23. Il ne s'agit pas en effet d'obtenir « une vue d'ensemble » comme le propose le traducteur français de *Feu pâle*, mais « to complete the picture », *Pale Fire*, London, Penguin Books, 1962, p. 25.

24. *Poems and problems*, New York, McGraw-Hill Company, 1970, p. 159, ma traduction.

parce que ce dernier fait œuvre dans *les* langues qu'il est si difficile à exporter.

Le choix de Nabokov n'est pas sans risques, sans pertes. Mais il invite à penser autrement les éternelles questions de rythmes et de rimes : ce que détermine le maintien ou l'abandon de l'un ou de l'autre, c'est une vitesse de lecture. Doit-on déduire de l'extrême lenteur d'*Eugène Onéguine* en anglais que rien dans l'imaginaire américain ne permettait de faire exister Pouchkine ? que tout était à construire — n'oublions pas que Nabokov entreprend ce travail en plein maccarthysme ? C'est l'impression qu'il donne en tout cas, et qui le conduit à substituer aux versions rimées qu'il fustige, une version « vraisemblable » — préférant aux rimes cette autre redondance du sens que permettent les voies et détours de la fiction.

LE CHOIX DE LA FICTION

Quelle fiction ? Celle des mots, dont Nabokov exhibe constamment l'épaisseur, la part de fantaisie, le rayonnement — les mots « signaux²⁵ » sont soigneusement repérés comme autant de clés de voûte de l'ouvrage.

« Tous [les termes anglais utilisés, répond-il à ses détracteurs,] ont un long pedigree douloureux, tous ont été tour à tour expulsés puis remis en place, et devraient être traités comme des convalescents ou d'anciens orphelins, et non pas consués et accusés d'imposture²⁶. »

Certains mots font l'objet de véritables mises en scène. Je prendrai l'exemple de cette bifurcation soudaine du personnage de Lenski avant le duel (ira, n'ira pas voir Olga ?), chapitre VI, stance 13, v.4-5 :

« На солнце, на часы смотрел,
Махнул рукою напоследок »

25. Lors de la seconde édition (1975) d'*Eugen Onegin*, Nabokov adjoint un « lexique corrélatif » destiné à illustrer sa méthode de traduction : « Cette méthode consiste à limiter la traduction d'un mot russe donné par un ou plusieurs mots "signaux" anglais, c'est-à-dire des mots qui, sans souci d'élégance aucune, signalent l'occurrence, et particulièrement la récurrence, de leurs doubles russes dans le texte original, et qui, sauf mention contraire, ne sont utilisés pour rendre aucun autre de ses mots » — « *Eugen Onegin revisited* » in *Eugen Onegin*, édition de 1975, vol. I, p. xiii, ma traduction.

26. *Intransigeances*, op. cit., p. 268.

« Pourtant il regardait sa montre,
 Le soleil...Et soudain, tant pis ! » (J.-L. Backès)
 [il décide d'aller voir Olga]
 « The sun, his watch he kept consulting ;
 gave up at length — » (V. Nabokov)

Ce qui arrête Nabokov, c'est le geste russe du renoncement évoqué par « махнул рукою ». Il dit échouer ici en tant que traducteur, et adjoint la note suivante :

« [Le geste russe en question] consiste en la bascule d'une main vers le bas, manifestation lasse ou précipitée d'abandon et de renonciation. Si l'interprète analyse le geste au ralenti, il verra que sa main droite, dont les doigts sont plutôt relâchés, esquisse un demi-tour de gauche à droite, pendant que sa tête effectue au même moment un léger demi-tour de droite à gauche. En d'autres termes le geste consiste en réalité en deux petits mouvements simultanés : la main abandonne ce qu'elle tenait, ou espérait tenir, et la tête se détourne de la scène de la défaite ou de la sentence²⁷. »

Impossible, ajoute-t-il, de traduire cela par un verbe et le mot « hand » ou « with hand ». Dans « gave up at length », reste le renoncement — étiré quelque peu par cette longueur inattendue qu'introduit la locution temporelle « at length » (à la fin), choisie plutôt que « at last ».

S'ils ne sont pas mis en scène, les mots sont conçus (voire créés) comme des carrefours linguistiques ou géographiques. « Mollitude » doit faire entendre « mollesse » parce que Pouchkine est passé par le français. L'arbre à l'ombre duquel vit Zaretski dans le chapitre VI, le черемуха (ou putier racémeux), ne sera pas traduit par « musk cherry » qui pourtant « rend plutôt bien *chiériémoukha* et la fragrance de ses fleurs », mais « évoque malheureusement un goût qui n'est pas caractéristique de son petit fruit noir granuleux ». Nabokov choisit donc le « simple et euphonique *racemosa* », qu'il juge scientifiquement correct (*Padus racemosa* Schneider) et qui, pour un anglophone, « rime avec "mimosa" » — dont les petites boules duveteuses et très odorantes peuvent suggérer par analogie le *chiériémoukha* russe²⁸. C'est l'archéologie d'une voix que cherche à préserver Nabokov, et qui participe de cette autre fiction construite par ses notes : la fiction du poète au travail.

27. *Eugen Onegin*, op. cit., vol.II, Part II, p. 19-20, ma traduction.

28. V. Nabokov, « The Servile Path » in *On Translation*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 104.

Lors d'une conférence prononcée en 1936 en France, Nabokov dit ne pouvoir offrir au public français que du Pouchkine « assez vraisemblable voilà tout, le vrai est ailleurs²⁹ ». La conférence s'ouvre sur l'évocation d'un fantaisiste qui, s'il avait eu le génie de l'artiste en sus, aurait fait un merveilleux passeur (il a l'art de voyager dans le temps et dans l'espace, mais trop vite, sans rien donner véritablement à voir) ; elle se poursuit par une condamnation en règle des « biographies romancées » qui prétendent nous restituer au même pas de course quelque chose de l'écrivain ; et s'achève sur le souhait que soit écrite, un jour, à leur place, une histoire du Beau et du Bien inaugurée par quelques traductions françaises de l'œuvre du poète russe. L'une de ces traductions est manifestement du Pouchkine « vraisemblable », puisque quatorze vers suffisent à transformer, pour le public profane auquel s'adresse Nabokov, un passage des *Nuits Égyptiennes* en « l'une des plus belles strophes d'*Eugène Onéguine* ³⁰ ». Ce que compose déjà le traducteur Nabokov, c'est le *tableau* d'une œuvre à venir — d'autres rivages :

« Pourquoi le vent troublant la plaine
va-t-il virer dans un ravin,
tandis que sur l'onde sereine
un navire l'attend en vain ?
Demande-lui. Pourquoi, morose,
fuyant les tours, l'aigle se pose
sur un chicot ? demande-lui.
Comme la lune aime la nuit,
pourquoi Desdémone aime-t-elle
son Maure ? Parce que le vent,
le cœur de femme et l'aigle errant
ne connaissent de loi mortelle.
Lève ton front, poète élu :
rien ne t'enchaîne, toi non plus³¹. »

On trouve dans ces vers mystificateurs tous les éléments avec lesquels Pouchkine sculpte cette écriture du pathétique si reconnaissable, à laquelle s'était déjà essayé Laurence Sterne (dont l'oncle chaste meurt sur le pas de la porte d'*Eugène Onéguine*) et que retravaillera Flaubert, par exemple : l'empoisement de la vie

29. « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », *Nouvelle Revue Française*, n°282, 1^{er} mars 1937, p. 375-376.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 375.

(avec son lot de femmes traîtresses ou supposées telles) ; la légèreté si séduisante des être faibles (le vent qui « [vire] dans un ravin » et rate son embarquement fait écho, dans le discours nabokovien, à ces personnages tchékhoviens qui trébuchent : « S'ils trébuchent, c'est qu'ils regardent les étoiles³² ») ; les *discordia concors* qui concilient l'inconciliable (l'aigle sur son chicot) ; le questionnement jamais interrompu (« demande-lui ») ; l'effort toujours recommencé pour « tendre au-delà des barricades de mots et de mondes³³ ».

Nabokov ne cessera plus désormais de compléter le tableau pouchkinien, visant même à l'exhaustivité dans les notes de sa traduction. Insatisfait par exemple de la tournure que prend *Eugène Onéguine* en anglais dès les premiers vers :

Мой дядя самых честных правил
 « My uncle has most honest principles » (Nabokov)
 « Mon oncle a d'excellents principes »,

il juge nécessaire de rappeler les quelques faits suivants :

— Pouchkine, qui n'avait pas de rival dans le camp des Modernes [...], en avait un dans celui des Anciens », Ivan Krylov, le célèbre fabuliste, auteur d'une fable : *L'âne et le rustre* (1819), à laquelle les premiers vers d'*Eugène Onéguine* font écho.

— « Pouchkine avait entendu lui-même le fabuliste réciter cette fable au début de 1819 chez Aleksin Olenin », dont il ne remarque pas la fille Annette (« qu'il courtisera, pour son malheur, seulement en 1828 »), mais la nièce (Anna Kern), à laquelle il dédicacera le célèbre poème « Je revois l'instant merveilleux... » qu'il lui donne, inséré dans une copie intégrale du chapitre I d'*Eugène Onéguine*, « en échange d'un rameau d'héliotrope qu'elle avait placé sur sa poitrine ».

La fable de Krylov rapporte que « L'âne a d'excellents principes », mais qu'enjoint par son maître à « surveiller le potager, il le fait avec une telle vigilance qu'il galope partout, et saccage tout » — ce qui lui vaut des coups de trique.

— La note s'achève sur la stupidité *et* de l'âne *et* du rustre³⁴.

Cet étrange bric-à-brac, fort éloigné de la simple érudition, est un savant mélange des mêmes éléments condensés plus haut dans

32. *Littératures /2*, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Fayard, 1985, p. 343.

33. V. Nabokov, *Le don*, traduit de de l'anglais par R. Girard, Paris, Gallimard, 1967, *L'Imaginaire*, p. 365.

34. *Eugen Onegin, op. cit.*, vol. II, Part I, p. 29-30.

la traduction des *Nuits Égyptiennes* : « la vie du poète [est] comme le pastiche de son œuvre³⁵ » — mélange des tons, enjambements spatiaux et temporels, textes palimpsestes, suspension finale, qui ouvrent sur la puissance allusive d'une écriture comme réduite au silence par le passage dans une autre langue. On peut bien sûr forcer les portes d'un imaginaire étranger par de plus courtes voies. Lorsque Yves Bonnefoy choisit de traduire le titre d'un poème de W.B. Yeats : « When you are old » par « Quand tu seras *bien* vieille », il sait qu'en passant par Ronsard le poème étranger se mettra à exister plus vite dans l'imaginaire français³⁶. Mais Nabokov s'interdit les (dé)tours de passe-passe qui modifieraient d'une façon ou d'une autre le cheminement d'une écriture, le *dessin* d'une œuvre — le mouvement exact des mains qui l'ont *pétrie*. Il parie sur son aptitude à faire regretter l'absent : son texte n'existe qu'*en regard* de celui de Pouchkine.

Le désir de l'autre langue est entretenu encore, on le sait, dans la propre fiction (bilingue) de Nabokov. *Pnine* (1957), dont la rédaction est contemporaine du travail sur *Eugène Onéguine*, en est un merveilleux exemple. Le personnage éponyme n'est sauvé de la transparence de l'exil que par son amour pour Pouchkine, dont les vers (« Où le sort m'enverra-t-il la mort ?³⁷ ») l'accompagnent partout. Clown tragique, le professeur Pnine entreprend de raconter à ses étudiants la mort en duel du poète russe, mais emporté par sa passion, il va être victime d'une des nombreuses chutes qui jalonnent son difficile cheminement dans le Nouveau Monde. Pourtant, cette fois-là, il ne tombera pas :

« "Pouchkine est mort..." [a-t-il seulement le temps de dire]

Le dossier de la chaise contre lequel s'appuyait vigoureusement Pnine grinça d'un son menaçant, et la tension compréhensible que subissait la classe se résolut en éclats de rire juvénile.

(Quelque part, quand, Pétersbourg, Prague ? l'un des deux clowns musiciens avait tiré le tabouret du piano, et l'autre était resté, malgré ça, avait continué

35. « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », *op. cit.*, p. 367.

36. Quarante-cinq poèmes, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Poésie/Gallimard, 1989, p. 44-45.

37. « Que j'erre dans les rues bruyantes... », 1829, in *Poésies*, traduction de Louis Martinez, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, p. 119.

de jouer, assis et sans siège cependant, avec sa ritournelle, qui continuait, intacte)³⁸. »

Voilà l'une de ces scènes qui « flattent l'imagination », comme dit ailleurs Nabokov³⁹, invitent au jeu avec sa propre substance, et ouvrent les portes de l'imaginaire à l'étranger, dont les rires volent en éclats sous l'effet de *fading* de la narration. Ce qui distingue sans doute cette scène de celles qui défilent dans la traduction d'*Eugène Onéguine*, c'est la rapidité du trait permise par l'image — « la dernière chose à laquelle puisse toucher [un traducteur] », selon Nabokov⁴⁰. Mais aller vite, ce n'est pas toujours aller assez loin, c'est manquer souvent, dans le cas d'une traduction, la précision de l'image. Nabokov a fait, pour Pouchkine, le choix du lointain — particulièrement approprié peut-être à cette œuvre mirage qui, rendue aux langues d'où elle vient (le français ou l'anglais), risque de produire une insupportable sensation de *déjà-vu*.

Traduire, suggère la scène très visuelle de *Pnine*, c'est tirer le tabouret familier d'une langue maternelle et faire en sorte que ses enfants (parce que c'est ce qu'ils redeviennent) ne tombent pas. Si l'on a le goût de cette « vérité plus pure de la fiction » dont parle Virginia Woolf⁴¹ — une vérité d'outre-langues —, on peut fort bien entrer dans l'œuvre de Pouchkine, même *lentement* éclore « [d']une autre rive, [d']une autre vie⁴² ».

*Université Michel de Montaigne
Bordeaux 3,
Modernités littéraires*

38. *Pnine*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1962, L'Imaginaire, p. 71.

39. *Littératures /3*, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1986, p. 139.

40. *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 250.

41. « Comment lire un livre ? », in *L'art du roman*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Le Seuil, 1962, p. 186.

42. « Ne me les chante pas, ma belle... », poème de 1828, dans la traduction de Nabokov, *Nouvelle revue française*, *op. cit.*, p. 374.