

VERLAINE, POÈTE RUSSE
« UN ÉTRANGER SI FAMILIER »¹

HÉLÈNE HENRY

En 1890, la poésie russe est en sommeil. Tioutchev est mort en 1873. Fet, le grand lyrique de la seconde moitié du siècle, n'a plus que deux années à vivre. Un demi-siècle de prose a étouffé la voix des poètes, et Nekrassov a été pris au mot : on voit d'abord en lui le « citoyen », et l'heure n'est pas encore venue où ses vers seront lus comme tels. La poésie russe, vouée au social ou à la romance, s'es-souffle dans les œuvrettes d'une foule d'épigones en mal d'intonation personnelle. Ni un Fofanov, ni un Golenichtchev-Koutouzov ne peuvent proposer de modèle stimulant aux poètes qui viennent à l'écriture vers 1890, avec l'intention ferme de la bousculer, Valeri Brioussov étant le plus jeune et le plus énergique d'entre eux.

1. En 1926, le poète Igor Severianine consacrait à Verlaine un sonnet où l'on trouve les vers suivants :
Intraduisible dans ses nuances,
Cet étranger si familier (« *v čuždosti rodimyj* »)
Paul Verlaine, pareil à nul autre. (trad. H. H.)

Ce modèle, les nouveaux venus le trouvent hors de Russie, chez les symbolistes français, et singulièrement en Verlaine. Il y a là révélation, engouement même. Dès 1892, la figure de Verlaine est devenue emblématique. Elle est présente d'abord dans le texte bien connu qui tiendra lieu de « manifeste » à la nouvelle génération d'écrivains, l'article fondateur de Dimitri Merejkovski « Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants de la littérature russe contemporaine ». Merejkovski met en scène en l'idéalisant un Verlaine stéréotypé : « Le chef de file des poètes symbolistes, dans son méchant petit café du Boulevard Saint-Michel, un homme plus tout jeune, fortement malmené par la vie, avec le visage d'un faune, un regard rêveur et tendre et un énorme crâne chauve [...] » Plus loin : « Paul Verlaine est pauvre [...], il a la fierté des "humiliés et des offensés..." Peu importe, conclut Merejkovski, s'il s'agit d'un misérable qui a passé la moitié de sa vie dans les prisons et les hôpitaux, et qui, aux yeux de Zola et de l'école naturaliste, n'a à offrir que » *quatre sous de vers de mirliton* ». « Oui, quatre vers de poésie lyrique peuvent être plus beaux et plus vrais que toute une grandiose collection de romans². »

Merejkovski fait de l'image de Verlaine l'emblème d'un nouveau credo poétique. Le poète réprouvé, avec ses quatre vers, incarne, pour toute une génération, une « révolte » : celle de la poésie contre l'hégémonie de la prose, de la forme brève contre le gros roman, du spirituel contre le social, de la « pauvreté » contre l'Académie, et, on le verra, celle de la « musique » contre l'idée.

-
2. Merejkovski démarque ici l'interview de Zola publiée par Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* (publication en volume 1890). Il cite in extenso le passage qu'il prend pour cible principale de sa polémique : « Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette "symboliste", recouvrant quelques vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute, cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie [...] » (« *O pricinax upadka i o novyx tecenijax sovremennoj russkoj literatury* », SPB 1893, reprint in *Literaturnye manifesty, ot simvolizma k Oktjabrju*, T. I, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969, p. 9-16). L'enquête de Huret a été récemment rééditée (*Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, Librairie José Corti, Paris, 1999).

DÉCOUVERTE DE VERLAINE

Verlaine, certes, n'est pas le seul qu'on cite et qu'on traduise. Si Mallarmé et Rimbaud restent relativement dans l'ombre, Baudelaire a trouvé ses traducteurs³. Mais d'ores et déjà Verlaine domine, et de loin : il entre tout vif dans la culture russe. On date de 1892 à 1906 la période initiale de réception, celle où la poésie de Verlaine est active et fonctionne comme ferment dans la mise en place d'une nouvelle esthétique. Dès 1893, on assiste à une floraison de traductions dans des revues. Le signal a sans doute été donné, comme l'assure Brioussov, par un article de Zinaïda Venguerova publié à l'automne 1992 dans le *Messenger de l'Europe*. L'article en question, une vulgarisation intelligente de l'état de la poésie en France, est fort stimulant, et il accorde à Verlaine la meilleure place ; Brioussov affirme avoir eu la révélation, en le lisant, de « la distance parcourue depuis le romantisme ».

Mais il existait déjà, entre la France et la Russie, des liens culturels suffisamment forts pour que Verlaine ait été lu, dès les années 1880, par une petite élite avertie. Fiodor Sologub, jeune enseignant de province, est de ceux-là ; et aussi Innokenti Annenski, à peine plus âgé (il est né en 1855), lui aussi enseignant, helléniste, déjà traducteur d'Euripide, pas encore poète des *Chansons douces*. Autour d'eux, une foule de poètes de moindre envergure, d'essayistes, de journalistes, de « dames littéraires »... On commente, on traduit sans souci de ce qu'ont traduit ou commenté les confrères. Citons, dès septembre 1893, dans le *Messenger du Nord* (*Severnyj Vestnik*), une revue particulièrement active, attachée à introduire toutes les littératures étrangères, une traduction de la célèbre troisième « Ariette oubliée » (« le ciel est par-dessus le toit... »), par Fiodor Sologub, puis, par le même, en 1894, une traduction de « Beams ». En 1894, 1895, 1896, d'autres revues (*Le Messenger de littérature étrangère*, *Le Messenger de l'Europe*, *Le Vaste Monde*, *La Vie pétersbourgeoise*, et, à partir de 1898, *La Nouvelle Revue de littérature étrangère*) publient régulièrement de petits choix de poèmes de Verlaine. La densité des traductions s'accroît après la mort de

3. Sur ces questions, le livre de référence est celui, déjà ancien mais jamais dépassé, de Georgette Donchin (*The influence of French Symbolism on Russian poetry*, Mouton § Co, The Hague, 1958).

Verlaine en 1896. Les signatures, parfois absentes, simplement signalées par des initiales, ou par un prénom, sont nombreuses et variées, et témoignant d'une véritable vague d'intérêt : A. Koublitskaïa-Piottoukh (la mère d'Alexandre Blok) ; D. Rathaus (un ambitieux jeune poète kiévain sans originalité véritable), O. Tchoumina (poète et dramaturge de talent), les poètes et traducteurs Minski, Ellis, Novitch, Rafalovitch, Tchorjevski, Davydov, sans omettre Brioussov, qui continue à publier dans diverses revues. Les poèmes traduits sont choisis dans les premiers recueils de Verlaine, avec une prédilection pour les « Paysages tristes » des *Poèmes saturdayens*, pour les *Romances sans paroles* et pour certains poèmes isolés (« Gaspard Hauser chante », traduit plusieurs fois).

Quelques années plus tard, à partir de début du siècle, ces mêmes traductions seront reprises dans plusieurs anthologies, dont le principe de composition est variable :

— Anthologies de poésie française ou occidentale conçues par un traducteur unique, et où Verlaine occupe sa place, toujours importante. C'est, en 1896, le livre de Novitch *Autres territoires* (SPb), où l'on trouve « Promenade sentimentale » ; celui de l'essayiste et journaliste Platon Krasnov *Quelques poètes occidentaux* (SPb, 1901), qui va de Millevoïe à Catulle Mendès et, de Verlaine, donne « Sérénade » et « Il pleure dans mon cœur » ; celui de Tchorjevski *Tristia* (SPb, 1906), qui porte comme sous titre : « Anthologie de la poésie française récente. »

— Certains recueils associent plusieurs traducteurs ; ainsi, le recueil de 1900 : *Poètes français*, où s'allient pour traduire Verlaine Sologub et Mazurkevitch. Il arrive que Verlaine ne soit représenté que par un seul poème (*Anthologie de poésie contemporaine*, t. 4, 1904 ; ou bien *Le Déclamateur*, t. 2, Kiev, 1905).

— Cette abondance de publications éparées a pour couronnement, en 1911 et 1912, plusieurs anthologies à plusieurs mains entièrement consacrées à Verlaine. La plus complète, publiée à Saint-Petersbourg en 1911 (*Paul Verlaine, poésies choisies dans la traduction de poètes russes*) rassemble soixante-douze poèmes des premiers recueils de Verlaine, avec quelques textes de *Parallèlement* et de *Chansons pour elle*. Les traductions sont signées Brioussov, Sologub, Nik-T-o (c'est-à-dire Innokenti Annenski), avec d'autres noms déjà rencontrés dans les revues : Ellis, Rafalovitch, Koublitskaïa-Piottoukh, Bronine, Mazourkevitch, Tchou-

mina, etc.) ; le livre a une visée pédagogique et porte la mention : manuel de littérature étrangère. Il n'apporte guère de textes nouveaux, mais signe l'entrée de Verlaine dans le monde académique. On est loin des temps (1893) où un pionnier, le jeune Briousov, se voyait refuser par la revue de l'Université de Saint-Petersbourg *Regard sur la Russie (Russkoe Obozrenie)*, son article « Paul Verlaine et sa poésie »⁴. Les mêmes noms se retrouvent dans une autre anthologie de conception voisine, publiée l'année suivante (1912) à Moscou.

« VERLAINE RUSSE »

Si Verlaine, en 1912, est admis à l'Université, c'est qu'il est entré dans la poésie russe. Les débutants de 1892 étaient les précurseurs d'un puissant courant de poésie qui, ramifié et contradictoire, pluriculturel dans ses sources, a dominé vingt années de vie littéraire russe. D'autres noms ont résonné plus fort : ceux de Nietzsche, de Wagner. Le nom de Verlaine, quant à lui, a accompagné l'essor initial de la poésie symboliste russe. Il a présidé à la mise en place de son esthétique. Seuls ont véritablement pratiqué et traduit Verlaine les « premiers » symbolistes. Pour ceux-là, se tourner vers les pratiques poétiques françaises était un mouvement naturel et, selon G. Donchin, une position de principe, excipant d'un refus du repli sur des positions ou des problématiques toutes russes, dans l'espoir d'un retour à l'euro-péanisme pouchkinién. On pourrait ajouter : attitude très russe, quand chaque grande mutation de la culture littéraire s'ancre dans la traduction : comme Joukovski, au début du XIX^e siècle, avait traduit Bürger, Byron et Gray, de même, en 1894, Briousov refonde la poésie russe en traduisant Verlaine.

Traduire, pour les premiers symbolistes, participe d'un mouvement plus général d'appropriation dont les modes sont divers, allant du commentaire à l'annexion, en passant par la réécriture, l'adaptation, la dédicace, l'épigraphe, l'éloge, l'allusion, l'imitation, le pastiche, l'emprunt thématique ou stylistique, voire la parodie. Ces modes sont d'ailleurs dépendants, reliés, parfois confon-

4. Cf. S. Gindin, « Iz rannej verleniany Valerija Brjusova », in *De Visu*, 8, 1993, p. 50-64.

du : le premier article de Briousov, dont nous avons parlé, mêle si intimement commentaire et textes traduits que son auteur doit renoncer à en faire la préface d'une anthologie. Ses premières traductions trouveront leur place dans le recueil orgueilleusement intitulé *Les Symbolistes russes*. Ellis (Lev Kobylinski) inclut des textes de Verlaine dans un recueil qui associe création personnelle et imitation : *Les Immortelles*, de 1904. Quant à Annenski, il choisit comme épigraphe à son premier recueil, *Chansons douces* (*Tixie Pesni*) une autocitation d'un poème qu'il a consacré à Verlaine et où « Verlaine » rime avec « *plen* » (« esclavage », « fascination »). Le titre même : *Chansons douces* est verlainien. Et le recueil, dans sa première édition (1904) comprend une section « Parnassiens et Maudits », faite de traductions des Français, en étroite continuité avec les sections composées de « pièces » personnelles.

Trois noms dominant l'histoire du Verlaine russe : ceux de Fiodor Sologub, de Valeri Briousov, d'Innokenti Annenski.

Briousov

Le nom de Briousov reste indéfectiblement lié à la réception et à la traduction de Verlaine en Russie. En même temps, c'est chez Briousov que la distance critique et la lucidité traductrice sont les plus fortes. Briousov est le plus convaincu, le plus persévérant, mais le moins empathique. C'est un poète doublé d'un savant. Il s'efface. Il traite Verlaine en fait culturel. Jamais il ne renonce à la trinité : introduction, choix de traductions, notes. Son premier travail sur Verlaine, on l'a vu, est un article universitaire, une sorte de portait-présentation du « poète subjectif » des temps modernes, distinct pourtant du « décadent » morbide et abstrus. Dès ce premier essai, Briousov met en avant *Romances sans paroles* et, dans *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées ». C'est poser d'emblée les contours et les limites du Verlaine russe : un Verlaine de la chanson brève. Mais aussi un Verlaine technicien, artisan impeccable de formes nouvelles.

Très vite, Briousov choisit de traduire intégralement *Romances* et d'en faire un livre, qui paraît en 1894 à Moscou chez Lissner et Roman. Publication emblématique d'un recueil emblématique. Aucun autre recueil ne sera plus publié intégralement. Verlaine n'ap-

paraîtra plus qu'en morceaux choisis. L'introduction présente *Romances* comme « une révélation pour la poésie, le premier livre d'un Symbolisme parvenu à maturité et point encore dénaturé ».

Le choix de *Romances sans paroles* mérite plus ample commentaire. Les nouveaux poètes, on l'a vu, désespérant de trouver stimulation et modèles chez leurs contemporains ou leurs aînés immédiats, les ont trouvés chez les « Poètes Maudits » français. Et les « maudits » ont été investis, dans l'époque, d'une mission dont nul ne pouvait des charger et qui consistait, paradoxalement, à restaurer une continuité perdue. Il s'agissait, pour constituer une nouvelle poétique, de renouer les fils perdus du lyrisme post-pouchkinien, de tendre la main à Fet et à Tioutchev par-dessus la tête de leurs épigones, de retrouver la musique « oubliée », diluée dans le fade ronron de vers sentimentaux, conventionnellement civiques, bons pour des lycéennes. Le Verlaine russe fut ce chaînon manquant : il rendait son bien à la musique, il renouvelait la romance. On était de plain-pied avec lui, en France mais déjà en Russie, dans un univers suffisamment connu, exploré, familier, celui de la chanson, de la nuance, du paysage état d'âme. Assez loin, en définitive, de l'Ironie baudelairienne ou des vertiges sémantiques de Mallarmé. L'« impressionnisme » de Verlaine consonnait avec celui de Fet, qu'on redécouvrit du même coup. Ainsi Brioussov, dès son article de 1893, se trahit : il donne à lire en traduction russe « Il pleure dans mon cœur », en prévenant que ce poème occupe dans l'œuvre de Verlaine la position qui est celle, chez Fet, de « Chuchotis, souffle timide » (« *Šopot, robkoe dyxanie* »).

D'où, chez les moins talentueux des poètes traducteurs, une rechute dans la stagnation, c'est-à-dire une dominance systématique de *Romances sans paroles*, mille fois traduites et retraduites, et, en matière de poétique, des choix reconnaissables : reprise de stéréotypes d'époque, lexique affaibli, complaisance dans la « chanson » comprise comme régularité, allongement caractéristique du mètre — un Verlaine engourdi, pris au piège d'une réduction toute russe, étranger et rassurant à la fois. On pense, par exemple, au recueil de *Poèmes* de Paul Verlaine que publie en 1896 à Kiev Daniil Rathaüs, lequel connut son heure de gloire avec six romances mises en musique par Tchaïkovski, et dont le Verlaine (timidement présenté comme le parent pauvre de François Coppée !) se réduit, de façon caricaturale, à quelques « chansons bien douces », discrètes

et légères au point de s'évanouir en fumée. Voici « Il pleure dans mon cœur » dans l'interprétation de Rathaus :

Плачет в сердце моем
 Как над городом дождь,
 Что же ночью и днем
 Плачет в сердце моем ?

La redite en écho est textuelle, le mot marqué « langueur » est évacué au profit d'une banalité bien-rimante : « nočju i dnem », « jour et nuit »... Seul le vers ternaire, préféré à l'iambe, explore la singularité rythmique du texte français. En 1914, Sergueï Frankel publie, lui aussi à Moscou, un *Choix de poésies* de Paul Verlaine. Seuls les quatre premiers recueils sont représentés, et « Il pleure dans mon cœur » sonne de la façon suivante :

Текут по сердцу слезы
 И дождь стучит в окно...
 Откуда эти грезы ?
 Что значат эти слезы ?

Les « rêves », la pluie qui frappe à la fenêtre, la rime éculée slězy/grězy, au lieu de la semi-répétition provocatrice cœur/langueur/cœur, l'emploi de l'iambe inscrivent ce texte dans une tradition russe bien rassurante. Frankel, comme Rathaus, prend la « romance » au pied de la lettre. Quand en 1914 le jeune Ilya Ehrenbourg, alors à Paris, entreprend de traduire Verlaine, il ne procède pas autrement : sa traduction, plus encore que celle de ses aînés, vide le poème sémantiquement pour n'en plus tirer qu'une jolie ritournelle. Le nombre de signifiants sur lesquels travaille Ehrenbourg est réduit autant que possible. « Tombe la pluie, pleure mon cœur », il se limite à quatre éléments, infiniment répétés, à la rime et à l'intérieur des vers. Qui plus est, le mètre choisi est le trimètre trochaïque, qui a servi, dans toute la poésie russe (à partir d'un célèbre quatrain de Goethe traduit en 1840 par Lermontov), à dire en quatre vers la nature et la tristesse⁵.

Le travail de traducteur de Brioussov s'inscrit, avec plus de vigueur, dans la même lignée : introduction de redites littérales, les moins verlainiennes qui soient, retour partiel à la rhétorique, et, pour ce poème, rétablissement d'un système de rimes classiques Ab Ab qui évacue le suspens essentiel de la rime veuve : « comme il pleut sur la ville ».

5. Cf. M. Gasparov, *Russkie stihy*, « Vysšaja škola », Moscou, 1993.

Небо над городом плачет,
 Плачет и сердце мое
 Что оно, что оно значит,
 Это унынье мое ?

Chez Brioussov comme presque chez tous, le couplage amour/haine de la dernière strophe (« sans amour et sans haine ») est gommé (« Плачу, но плачу nevol'no » : « je pleure, mais involontairement »), et oblitérée la violence « oubliée » du poème, la tension intérieure que fondent l'épigraphe de Rimbaud et sa résurgence dans la rime veuve (« il pleut doucement sur la ville »). Un poème qui, dans ses dissymétries discrètes disait en la taisant (« sans paroles ») une discordance aiguë, insupportable, devient ressassement d'une mélancolie vague. L'impact, si fort d'être moucheté, s'affaiblit, la violence est en fuite.

Mais Brioussov, ayant publié *Romances*, poursuit son projet de traduction verlainienne : dans une anthologie de la poésie française, un très beau livre qu'il publie en 1909 (*Lyriques français du XIX^e siècle*), il donne dix poèmes pris à presque tous les recueils, de *Poèmes saturniens* à *Sagesse* tout au moins. L'introduction, il est vrai, réitère une définition univoque de Verlaine-« poète impressionniste » : « Un maître du rythme, qui a su dans des vers incroyablement chantants exprimer les plus fines et les plus tendres nuances du sentiment ». Verlaine est explicitement placé sous le signe de Pouchkine, dont deux vers sont convoqués pour le définir :

Il avait le don divin des chansons
 Et une voix pareille au murmure des eaux (trad. H.H.)

En 1911 enfin paraît le recueil de *Poésies choisies* que Brioussov méditait depuis longtemps. Le livre, qui fait suite à un *Verhaeren*, entre dans un programme de traduction systématique de la poésie occidentale entrepris en 1904 aux Éditions du Scorpion sous l'impulsion de Brioussov. Programme ambitieux, que des difficultés logistiques diverses empêchèrent d'aboutir, mais qui nous a donné ce Verlaine doté « d'un essai critique et biographique, d'une bibliographie et de six portraits », qui se veut présentation compréhensive « du meilleur poète français du XIX^e siècle. Le propos est culturel et historique, il rend justice aux traductions existantes (celle de Sologub), et évoque en Verlaine une « ombre familière dans les jardins de notre poésie natale ». la formule est de Maïkov à propos de Heine, celui des poètes occidentaux que la culture russe intégra le plus volontiers. Le volume sera repris et inclus, pour

l'essentiel, dans le tome XXI des *Œuvres Complètes* de Briousov aux Éditions Sirine, en 1913. Un tome XXII devait suivre, qui aurait été entièrement consacré à Verlaine.

Ainsi se clôt, pour Briousov, un long travail cohérent de transmission de l'œuvre verlainienne. La republication à Berlin en 1922 du tome XXI de 1913, en version abrégée, n'ajoutera rien au travail accompli. Briousov a, il est vrai, classé Verlaine une fois pour toutes : l'image du « poète impressionniste », du « premier des lyriques » lui suffit. Tout au plus accepte-t-il de soumettre à critique ses premières traductions, peu conformes, selon lui, aux exigences de « récréation » que s'impose un véritable traducteur. En revanche, Briousov, pour la première fois en terrain russe, prend au sérieux le travail de traduction, et le rend inséparable d'une réflexion sur la transmission comprise de deux manières : comme information et comme ferment créatif, quand une œuvre étrangère inaugure et informe l'ouverture d'une ère littéraire nouvelle. Avec Briousov traducteur de Verlaine, la brillante école de traduction et de traductologie russe vient de naître.

Sologub

La position de Fiodor Sologub et celle d'Innokenti Annenski sont assez différentes : ils traduisent pour eux, pour leur œuvre propre, et par fondamentale sympathie. Comme Briousov, Sologub, qui a d'abord donné ses traductions à des revues, place les textes de Verlaine en regard de ses œuvres personnelles : le recueil de 1908 est donné comme le livre VIII des *Œuvres* de Fiodor Sologub. Sologub ressent des affinités avec le poète français et les avoue : simplicité concertée, subtilité consciente des moyens, qualité « saturnienne » de l'intonation, érotisme et mélancolie. Il repère chez Verlaine un principe qu'il nomme « ironie mystique », et qui consiste à dire « oui » au monde tout en en découvrant le caractère illusoire et les fatales contradictions. Et il analyse avec finesse et clarté les formules déjà usées, en 1908, de l'« Art poétique ». Pour Sologub suivant Verlaine, le poète symboliste est celui qui cherche l'essence derrière l'apparence, et qui y parvient par l'intuition, non par la raison ; par la musique, non par les mots. On notera en revanche que Verlaine converti n'intéresse pas Sologub. Il boude *Sage* et surtout *Amour*.

Le volume de 1908 propose trente-sept poèmes, dont seize n'ont jamais été publiés. Le livre, particulièrement bien accueilli, y compris par Brioussov, fait figure d'événement littéraire. Annenski le salue. Maximilian Volochine lui consacre un des ses articles les plus pénétrants. Il explique la réussite de Sologub par une sorte de « miracle » de l'empathie fusionnelle, qui a permis au poète russe de restituer le meilleur du poète français : sa « voix intime ». Et, ce faisant, Sologub, selon Volochine, signe l'entrée de Verlaine dans la poésie russe (« Verlaine devient un poète russe »), dotant la Russie de la voix qui lui manquait entre Pouchkine et les contemporains : « N'est-il pas étrange que dans cette voix nouvelle d'un poète étranger tout juste admis à chanter dans le chœur du lyrisme russe, il résonne quelque chose d'infiniment familier, d'infiniment proche, comme si on avait déjà entendu cette voix, dans le vers russe de l'école de Pouchkine⁶ ? »

L'idée d'un Verlaine « pouchkinien », présente chez Brioussov, est une idée d'époque. On la retrouve chez un critique, Iouri Verkhovski, qui, dans un article de février 1908, parle lui aussi, pour caractériser le Verlaine de Sologub, de « liberté pouchkinienne ». Même en faisant la part de l'éloge convenu, la référence à Pouchkine redit le rôle de fondateur que, peut-être par malentendu, la poésie russe assigne au poète français. Sans doute est-ce grâce à cette présence reconnue d'un « Verlaine russe » que de jeunes poètes déjà post-symbolistes (Mandelstam) ont fondé sur l'héritage de Verlaine leur première écriture poétique⁷. En 1909 ou 1910, plus n'est besoin de traduire Verlaine pour l'avoir intégré et pour suivre ses traces.

À examiner le travail de Sologub, on est frappé par un trait caractéristique : le parti-pris de traduction plurielle, la retraduction permanente, le côte à côte des textes traduits. En 1918, Sologub ira jusqu'à proposer à Brioussov une republication conjointe de leurs traductions de Verlaine. Sologub traducteur procède par traductions multiples. Le recueil de 1908 ne propose pas moins de trois traductions de « Il pleure dans mon cœur ». Quand en 1923 Sologub procède à une réédition de son Verlaine, loin de reproduire le texte

6. M. Volosin, « Stihy izbrannye i perevedennye F. Sologubom », *Rus'*, 22 dek. 1907, N° 343, p. 3.

7. Sur cette question, voir en particulier le livre de Anne Faivre Dupaigne, *Genèse d'un poète*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.

à l'identique comme le faisait Briousov, il retraduit de fond en comble quinze poèmes, en corrige dix et en ajoute seize. Les anciennes versions sont données en annexe. De « Il pleure... », Sologub propose une quatrième mouture.

Ces versions mises côte à côte, révèlent un travail intensif et minutieux sur la forme : les trois versions de 1908 proposent autant de variantes métriques :

Слезы в сердце моем...(dimètre anapestique)
 В слезах моя душа... (trimètre iambique)
 На сердце слезы упали... (trimètre dactylique)

Le texte de 1923 est une variante de la deuxième version. Elle reprend le même mètre et se lit comme suit :

В слезах моя душа,
 Дождем заплакан город.
 О чем, тоской дыша,
 Грустят моя душа ?

О, струи дождевые
 По кровлям, по земле !
 В минуты, сердцу злые,
 О, песни дождевые !

Texte fondé, comme celui de Verlaine, sur la variation à peine perceptible. La rime veuve est en place. Sologub évite l'écho textuel, l'appariement appauvrissant. Une certaine gaucherie sophistiquée est maintenue, mais au prix d'une généralisation de la parataxe, alors que le texte français lie. « Grustit moja dusa », dont le contenu lexical est particulièrement adéquat, vient de Verlaine lui-même (« O triste, triste était mon âme... »). Plus étonnante est la traduction du premier vers de la seconde strophe. « O bruit doux de la pluie » est traduit « O ruisseaux de la pluie », ce qui est la traduction exacte d'un segment de vers de Tioutchev (strui doždevye). Sologub a corrigé sa version primitive pour placer là ce fragment tiré d'un poème de 1849, très connu (« O slëzy ljudskie... », « O larmes humaines... »). Clin d'œil aux lecteurs du grand poète métaphysique russe redécouvert par les Symbolistes, signe de connivence, sceau du familier dans l'étranger, marque, là encore, d'un « être-russe » de Verlaine ?

Quoi qu'il en soit, Verlaine, qui pour Briousov était un fait de culture, devient, pour Sologub, laboratoire personnel et fabrique d'intonations : les quatre variantes de « Il pleure... » (d'autres

textes connaissent la même fortune) peuvent et doivent être lues comme autant de « variations sur un thème de... » Lecture-écriture musicale d'un texte fondé sur la musique, recherche infiniment rejouée de la meilleure façon d'intoner.

Innokenti Annenski

Il n'a pas ces souplesses, encore qu'il lui arrive de retraduire et de réécrire « sur un motif de... » En revanche, il donne un Verlaine décalé, différent. Par le choix atypique des textes d'abord : loin de privilégier *Romances sans paroles*, il choisit des poèmes longs, narratifs ou déclaratifs, comme « Crimen Amoris », « J'ai la fureur d'aimer », et même « Caprice, de *Parallèlement*. Il traduit aussi « Impression fausse », expérimental à ses yeux, discordant comme du Cros qu'il aime traduire. Et, s'il traduit les « Ariettes oubliées », il leur donne une intonation toute différente. Son mètre est celui qu'avait choisi Brioussov : le trimètre dactylique. Mais la rime est féminine tout du long, et, là où il y a suspens chez Verlaine, Annenski introduit une régularité, en faisant rimer le vers deux de la strophe un avec le vers deux de la strophe trois :

Сердце исходит слезами,
Словно холодная туча...
Сковано тяжкими снами,
Сердце исходит слезами...⁸

Adaptation et annexion sont ici à leur comble : Annenski, comme les poètes de la romance, évacue la dissonance, la cacophonie légère, la variation signifiante, le presque rien, l'effet de « bougé ». Mais loin, comme eux, d'appauvrir le lexique, il le surcharge. Partout il surtraduit : dominance de l'épithète pour un texte de départ qui n'en comporte qu'une, introduction de mots-signaux typiquement annenskiens (les termes de la pesanteur, de la rigidité), passage systématique à l'abstrait, complexification de la syntaxe et introduction des marques du raisonnement. Le Verlaine de Annenski est violemment décadent, noir, étouffant, tragique. Est-il moins Verlaine que celui du petit refrain, réinventé par une génération avide de forme brève et de « musique avant toute chose » ?

8. I. Annenskij, *Stixotvorenija i tragedii*, L., Sovetskij pisatel', 1990.

Après les Symbolistes

L'ère symboliste une fois close, le XX^e siècle russe hérite d'un Verlaine traduit et retraduit, surprésent mais transformé, réduit, incomplet. L'époque qui suit a d'autres modèles, d'autres enjeux : c'est, pour Verlaine, l'époque d'un oubli relatif, mais aussi celle des visions renouvelées. La mouvance futuriste cherche à activer, en Verlaine, ce que les Symbolistes n'avaient pas pu lire. Un exemple tardif : celui de la remarquable anthologie de poésie française, longuement mûrie, que publie, en 1934, sous le titre *Des Romantiques aux Surréalistes*, le poète Benedikt Livchits. Livchits se place délibérément en terrain français pour évaluer a posteriori le « poids intrinsèque » de tel ou tel poète. Trois noms dominent : ceux de Hugo, de Rimbaud, de Valéry. Les Parnassiens, ainsi que Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, sont réduits à la portion congrue, comme trop connus, déjà traduits. De Verlaine, Livchits ne donne que quelques textes « rugueux », le « Poème saturnien » parodique de 1885, publié dans *Parallèlement*, et « Sappho », du même recueil, un sonnet inversé. On sent là la volonté de briser une image, de situer autrement un poète trop cité, objet d'un consensus qui ressemble à un malentendu. En même temps, il y a là la décision d'explorer la pluralité d'une œuvre plus diverse qu'on ne l'a dit.

Trouver un Verlaine neuf, tel est, en tous cas, le vœu d'un autre poète issu des rangs futuristes, un des plus grands : Pasternak. Comme nombre de ses contemporains, Pasternak, dans les années trente, s'est tourné vers la traduction pour survivre. Mais le choix de Verlaine lui appartient en propre. Choix étonnant, si Verlaine était réductible à son image ou à son rôle. Or, sans même avoir besoin, comme Livchits, de déplacer ses choix, Pasternak renouvelle et réactive le texte verlainien. Il traduit peu de poèmes : entre 1938 et 1940, il donne : « Effet de nuit » (des *Poèmes saturniens*), « Art poétique », « Green », « Langueur » (de *Jadis et naguère*). Et, inévitable, la troisième « Ariette oubliée », qu'il baptise « Handra », c'est-à-dire, en russe, « Cafard ». Ce titre même (qui fait écho à une célèbre strophe d'*Eugène Onéguine* où Pouchkine revendique le droit d'appeler « Handra » le « spleen » à la mode) sonne comme une provocation. Le poème tout entier en est une autre :

И в сердце растрava,
И дождик с утра.

Откуда бы, право,
Такая хандра ?

Le choix du mètre (un amphibraque à deux pieds) est inédit. Inédit aussi, un lexique inventif, renouvelé : « rastrava », un néologisme issu d'un verbe qui signifie empoisonner et tourmenter, mais où l'on entend aussi le son sinistre de « rasprava », la persécution ; à la troisième strophe, « kručina », la peine, dans le lexique de la chanson folklorique ; « hudo », le mal, à la dernière strophe, excipe du même registre. Inattendu, le système des rimes croisées, sans référence au système du texte de départ, quasi calembouresques à la dernière strophe. Plus étonnante encore, l'activation, à la deuxième strophe, d'une altérité, d'un « tu » qui n'est autre que la petite pluie. Si on y ajoute un système d'allitérations fondé sur la dominance très pasternakienne du -t- et du -k- (là où Verlaine donnait des liquides), on conclura à l'originalité radicale des choix de traduction. Pasternak ne fait que mettre en pratique le principe de liberté qu'il énonce dans ses « Remarques d'un traducteur ». Il reconstruit un Verlaine qui lui convient, individuel, qu'il dote d'une autre musicalité, qu'il ne réfère à aucune tradition russe. Un Verlaine des choses et de la vie concrète, dans lequel on reconnaît, certes, un frère de Pasternak, mais qui est aussi, autrement, Verlaine : « Il a su, dans sa poésie, rendre le son des cloches, il a capté et fixé les odeurs des plantes de son pays, il est parvenu à imiter les oiseaux et à recenser dans son œuvre toutes les modulations du silence, intérieur comme extérieur, depuis le calme étoilé de l'hiver, jusqu'à la chaude torpeur d'un beau midi d'été. Il a, mieux que quiconque, exprimé la douleur infinie, lancinante et opiniâtre de la dépossession, que ce soit la perte de Dieu, qui avait été, mais n'était plus, ou celle d'une femme dont les pensées avaient changé, celle d'un lieu devenu plus cher que la vie et qu'il fallait quitter, celle de la sérénité⁹. »

*Université François Rabelais, Tours —
Équipe d'accueil « Histoire des représentations »*

9. B. Pasternak, « Paul-Marie Verlaine », 1944. L'article fut écrit à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Verlaine.