

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1998)

Heft: 28: Traduction littéraire = Literarische Übersetzung

Artikel: Quelques remarques sur la traduction de la poésie russe en français

Autor: Lesourd, Françoise

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006471>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Françoise Lesourd

Quelques remarques sur la traduction de la poésie russe en français

Parler de traduction poétique conduit souvent à mettre en doute sa possibilité même, tant le sens poétique est indissociable de la langue où il a été créé, et impropre à la transmutation dans une autre.

Peut-on envisager la traduction poétique dans l'absolu? S'il est souhaitable d'établir des principes généraux, il n'en reste pas moins que chaque nouvelle traduction met en rapport deux systèmes linguistiques singuliers, avec leur structure phonique propre, et deux cultures différentes, avec la place spécifique qu'elles attribuent à la poésie. Aucun passage de texte à texte ne ressemble à un autre. Traduire la poésie latine en français du XVI^e siècle, par exemple, ne posait sans doute pas les mêmes problèmes que traduire en français, dans la seconde moitié du XX^e siècle, la poésie russe du XIX^e ou du XX^e siècle. Ce dernier cas est peut-être l'un des plus épineux, et il suscite de vives polémiques.

La poésie russe, au moins jusqu'au dernier quart du XX^e siècle, a dans son ensemble conservé une forme traditionnelle – mètre, rythme, rime –, alors que, depuis la fin du XIX^e siècle, la poésie française, comme la plupart des poésies européennes, s'est peu à peu dessaisie de ces indices formels, ressentis comme désuets. D'Apollinaire à René Char, elle s'est progressivement constituée comme non identifiable au vers, et même contraire à lui: “[...] le changement de la poésie a, en Occident, contribué à démasquer la confusion ancienne entre le vers et la poésie” (Meschonnic 1973, 351).

Selon Jacques Roubaud, c'est l'hégémonie de l'alexandrin à l'époque de Victor Hugo qui semble avoir épuisé les possibilités de la prosodie française et entravé le développement d'autres possibilités formelles, pourtant bel et bien présentes. Les tentatives pour transformer le vers de l'intérieur, pour le moderniser sans l'abolir, se sont révélées vaines: la “longueur fatale” (Roubaud 1976, 173) de l'alexandrin ne cessait de se profiler à l'horizon!

Aucun renouvellement profond de la métrique n'a été possible: il n'y a pas eu remise en question de la tradition, mais son abandon pur et simple, avec, inversement, une sacralisation de la prose. "Il n'y a pas de prose", disait Mallarmé, sous-entendant par là que tout "effort au style" (Mallarmé, cité d'après 1976, 173) devait être considéré comme expression poétique. Mais le statut spécifique de la poésie devenait ainsi problématique, et ses marques formelles traditionnelles se trouvaient frappées d'obsolescence.

L'abandon de la forme poétique se définit à la fois comme une position théorique et comme un phénomène de sensibilité collective: "un interdit est jeté sur le formel, interdit qui est désormais sans doute l'idée reçue poétique la plus répandue" (Roubaud 1976, 152). Seule exception qui confirme cette règle, la seconde guerre mondiale, "occasion ample", a autorisé un retour passager à l'alexandrin (Roubaud 1976, 145). Elle montre toute l'importance du contexte historique et culturel dans lequel s'inscrit la création poétique.

La sensibilité poétique contemporaine en France se caractérise surtout par la foule d'interdits qu'elle véhicule, et qui ont une incidence directe sur l'exercice de la traduction poétique. Ces interdits, le traducteur doit les prendre en compte avant toute chose, s'il veut que son travail ait quelque chance d'être reçu.

Outre le caractère irrémédiablement désuet de l'alexandrin, les formes plus courtes et moins éculées – octosyllabe, décasyllabe –, ne sont pas beaucoup plus viables, car exposées au danger de tomber dans la ritournelle, bien qu'Apollinaire et Aragon les aient pour un moment revivifiées grâce à une inspiration venue du génie populaire. Le rejet du vers dans la poésie française contemporaine remet globalement en question l'emploi du vers dans les traductions actuelles, mais les contraintes vont bien au-delà.

Même la musicalité risque de passer pour une "poétisation" démodée. Le chant est à la rigueur légitimé, on vient de le voir, par les réminiscences populaires, mais il en reçoit aussi une coloration particulière qui peut fausser la traduction. L'effusion lyrique, cette "sentimentale bouffée", comme l'appelait par dérision Mallarmé, est absolument bannie, de même que tous les signes poétiques extérieurs, ces pancartes annonçant "ici poésie" (Roubaud 1976, 154): la rime, l'emploi du e muet à l'intérieur du vers, la diérèse.

La rime est devenue tabou, et particulièrement dans le vers libre, puisque, profondément marquée par la versification traditionnelle, elle donne l'impression de réintroduire la marque formelle la plus forte dans un contexte qui tend à les exclure toutes. Le traducteur devra donc s'interdire, dans le meilleur des cas, les rimes trop voyantes, trop attendues, en privilégiant des rimes plus discrètes, qui tendent vers l'assonance, ou encore la rime antéposée.

Certains mots (par exemple terminés en *-ion*), comportaient traditionnellement une diérèse. En français contemporain, il est impossible de conserver la diérèse, trop marquée historiquement. Et pourtant ces mots, sans la diérèse, prennent un caractère tellement anti-poétique qu'ils détruisent le poème. Le traducteur n'a pas d'autre choix que de se les interdire.

Quant au *e* muet à l'intérieur du vers, étroitement lié à la poésie traditionnelle et en particulier à l'alexandrin, il est généralement proscrit. C'est l'une des contraintes formelles auxquelles il est actuellement impossible de se dérober, sauf si la présence d'un *e* muet a une valeur rythmique très précise, si elle est appelée à créer, par exemple, un effet de suspens visible et indispensable à l'intérieur du vers.

Sur le plan formel, la poésie russe du XX^e siècle se trouve à un stade très différent. Les cadres du vers (syllabo-tonique) et de la strophe s'y sont conservés intacts, de même que la rime. Les innovations de Maïakovski avec son vers disloqué, en escalier, la création du vers tonique, les diverses imitations des mètres antiques, se sont faites en contraste avec une tradition demeurée bien vivante, et c'est précisément à cause de sa vitalité que ces bouleversements ou ces créations nouvelles avaient leur raison d'être.

Il est possible, sans aller à l'encontre des tendances contemporaines en poésie française, de recréer en traduction le vers "disloqué" de Maïakovski, certaines poésies en vers libres d'Anna Akhmatova, les poèmes récents de Brodsky. Mais, même dans ce cas, la facilité du passage est toute apparente: purement et simplement recréé en vers libres français, sans autre précaution, le poème perd sa dimension de rupture avec une tradition vivante, présente – rupture qui, en russe, lui donne toute sa force poétique. L'isostadialité n'est pas forcément le signe d'une évolution en tous points iden-

tique: elle comporte le risque d'ignorer l'arrière-plan spécifique constitué par chaque culture poétique nationale et à donner une traduction peut-être infidèle sans que cela soit visible.

L'opacité des deux systèmes l'un par rapport à l'autre peut être vérifiée dans un cas inverse de poésie française traduite en russe. En 1898, Innokenti Annenski traduisait "Le don du poème" de Mallarmé, poème écrit en 1865.

Annenski, poète "décadent", est l'un des fondateurs du courant moderniste en poésie russe. C'est lui qui introduisit en Russie l'expérience de la poésie française symboliste et post-symboliste. Or, dans cette traduction, il se montre étrangement à la traîne, à la fois par rapport à Mallarmé, et par rapport à sa propre création originale.

Don du poème

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
 Noire, à l'aile sanglante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
 L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
 Palmes! et quand elle a montré cette relique
 A ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi.
 O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
 De vos pieds froids, accueille une horrible naissance:
 Et ta voix rappelant viole et clavecin,
 Avec le doigt fané presseras-tu le sein
 Par qui coule en blancheur sybilline la femme
 Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame?

Dar poémy

O, ne kljani eë, za to, čto Idumei
 Na nej klejmom gorit tainstvennaja noč'!
 Krylo eë v krovi, a volosy kak zmei,
 No èto doč' moja, pojmi, rodnaja doč'.
 Kogda črez zoloto i volny aromata
 I pal'my blednye cholodnogo stekla
 Na svetoč angel'skij dennica prolila
 Svoj pervyj robkij luč i sumrak sinevatyj
 Otca otkrytiem neždannym porazil,
 Pečal'nyj vzor ego vraždy ne otrazil,
 No ty, ot muk eščë cholodnaja, nad zybkoj
 Lanity blednye ty skloniš' li s ulybkoy

I slabym golosom stradanij i ljubvi
Šepněš' li bednomu tvoreniju: "živi"?
Net! esli b daže grud' nad nej ty nadavila
Dviženém laskovym poblěkšego persta,
Ne osvežit' tebe, o belaja Sivilla,
Lazur'ju devstvennoj sožžěnyje usta. (1898)

Le pathétique du premier vers est en contradiction avec l'impassibilité du poème original, où la tension émotionnelle est toute intériorisée; la sobriété des rimes plates fait place chez Annenski à une disposition complexe, suite de rimes croisées et embrassées; le poème est allongé de plusieurs vers; l'intonation interrogative de Mallarmé, si originale et d'ailleurs proche de celle qu'on trouve dans certains poèmes d'Annenski, est remplacée par une forte négation. Ici, toute rédemption par l'échange est refusée au poète: son œuvre est présentée comme issue d'obscures souffrances, des noires profondeurs de la conscience, elle en garde à jamais la marque sinistre. Plus qu'une traduction, c'est une interprétation: la forte personnalité du traducteur ne pouvait s'effacer, et son texte porte la trace d'une sorte de polémique avec le poète traduit.

Pourtant, la situation d'Annenski et celle de Mallarmé étaient encore proches: Mallarmé n'avait pas renoncé au cadre poétique traditionnel, et en poésie russe, les transformations profondes, la modernité la plus radicale, s'exprimaient, et se sont encore exprimées pendant presque tout le XX^e siècle, à l'intérieur même de ce cadre, sans en être entravées. Ainsi Marina Tsvétaïéva se sert d'un vers rimé et rythmé traditionnel pour le disloquer de l'intérieur, pour en faire l'expression des ruptures, qui jusque dans les mots eux-mêmes (souvent scindés par des tirets) en constituent le contenu essentiel. On a pu démontrer qu'un poète iconoclaste comme Maïakovski, pouvait sembler en rupture complète avec la forme traditionnelle, écrire en vers libres, alors qu'il reprenait, de manière dissimulée, le quatrain en vers iambiques pour le tourner en dérision (Lusson/Robel 1979, 32).

Si les caractères formels qui font la substance même de la poésie russe, qui lui donnent sa plénitude de sens, sont ressentis en français comme radicalement désuets, comment le traducteur pourrait-il lui garder son visage unique? Car cet exercice est historiquement

situé. Si nous traduisons en alexandrins, ce sera en tant que sujets culturels de la fin du XX^e siècle que nous devons assumer de composer des alexandrins français. Comment traduire un texte en vers réguliers, rimés, sans lui donner un caractère suranné, étranger à la culture française actuelle? Si nous recréons une forme poétique traditionnelle, nous allons à rebours des tendances actuelles de la poésie et de la culture françaises, nous créons un anachronisme. Mais ce sont les deux systèmes poétiques qui sont anachroniques l'un par rapport à l'autre.

Faut-il donc abandonner la forme, pour rester fidèles à la sensibilité de la culture cible? Que deviennent alors Mandelstam, Pasternak, sans la rime – et plus encore Tsvétaïéva, elle qui est peut-être la plus radicalement moderne?

Mais si on conserve la forme, par quel biais restituer le caractère novateur de leur poésie, et ne pas les changer en pâles résurgences de la poésie française du XIX^e siècle? On peut rêver d'un temps où un procédé de substitution convaincant aura été trouvé, restituant un système équivalent par des moyens formels moins datés, différents. C'est sans doute l'étude systématique du rythme, sous ses différents aspects, qui montre la voie. Mais elle en est encore à ses débuts.

Une vision minimaliste et pessimiste de la traduction poétique répond parfois à cette situation et proclame qu'il faudrait, par exemple, se borner à traduire "les mots", sans espérer rendre compte d'autre chose. Mais, dans un contexte où la polysémie domine, même cette position est difficile à tenir: sur quel critère choisira-t-on, pour tel mot, telle traduction plutôt que telle autre?

La dimension poétique, dit-on, échappe à la traduction, car il est impossible de retrouver le lien singulier d'un son et d'un sens. A plus forte raison, le mot à mot n'est en aucun cas une "traduction". Et pourtant, certains poètes – ou quelque chose de la poésie –, survivent parfois à ce traitement: on pense à la découverte de Mandelstam par Philippe Jaccottet, précisément grâce à une traduction mot à mot – rencontre assez forte pour le décider à apprendre le russe afin de lire Mandelstam dans le texte et de le traduire (Jaccottet 1983).

Plus généralement, l'idée que l'on peut restituer une partie du texte seulement – les images, un certain rythme, à l'exclusion des autres éléments poétiques – ou encore qu'on peut abandonner la

recréation formelle à certains moments, là où elle est jugée trop difficile –, est peut-être encore plus pernicieuse, d'abord parce que le poème forme un tout. Le sens poétique est produit par la conjonction de tous les éléments du poème. On ne peut abandonner une partie du système sans le détruire en son entier.

Quant à l'abandon de la forme en cours de traduction, elle est en elle-même un signe fort: au moment même où il croit renoncer, le traducteur introduit un trait formel important, inexistant dans l'original. Il faut rendre "le marqué pour le marqué", mais tout autant "le non-marqué pour le non-marqué", "la figure pour la figure" et "la non-figure pour la non-figure". La mauvaise traduction, selon Henri Meschonnic (1973, 316-317), est celle d'une "subjectivité qui ne donne pas ses règles".

La béance entre les systèmes russe et français vient également de la place différente occupée par la poésie dans la société russe et la société française du XX^e siècle.

Comme le rappelle Efim Etkind dans sa préface à l'anthologie de la *Poésie russe*, en Russie le poète peut compter sur un véritable auditoire (Etkind 1983). Pour la société et dans la culture russes du XX^e siècle, la poésie a rempli une fonction vitale. Dans un contexte politique et culturel de terreur politique, elle demeurait parole autonome. Les tentatives des plus grands poètes, Mandelstam ou Akhmatova, traqués, acculés au désespoir, pour écrire leur "ode à Staline", en sont une preuve a contrario. Au temps de la langue de bois, la poésie russe continuait de parler vrai presque malgré elle. Si elle a conservé des signes formels aussi nets, c'est peut-être qu'elle représentait la sauvegarde la plus efficace, indestructible parce qu'immatérielle, de l'identité individuelle en présence de la tyrannie. Elle a été en quelque sorte un "art de mémoire" de la liberté. Une fois ces conditions historiques disparues, l'énergie qui l'a jadis produite, justement parce qu'elle s'était incarnée dans une forme stricte, nous est restituée intacte.

En France, la culture poétique, très individualisée, ne s'adresse qu'à un public restreint: "Hier – écrit Edmond Cary –, le poète était l'écho sonore placé au centre de l'univers [...] il était la voix commune, douée du pouvoir de traduire en chants les balbutiements confus de chaque homme perdu dans la foule [...]" (Cary 1957, 28). Mais

c'était hier, quand le romantisme accordait au poète une place privilégiée, au cœur de sa culture nationale. Dans la France du XX^e siècle, le rapport à la tradition poétique n'a pas eu cette nécessité d'assurer une survie culturelle, elle n'a pas, à l'évidence, cette valeur vitale, en tous cas aux yeux d'un public suffisamment nombreux pour que le poète ait le sentiment de recevoir un écho: "D'un monde où pour certains mes vers étaient aussi nécessaires que le pain, je me suis retrouvée dans un monde où personne n'a besoin de vers, ni des miens ni des vers en général, nécessaires tout au plus comme un dessert, à supposer qu'un dessert puisse être nécessaire [...]." C'est ainsi que Marina Tsvétaïéva (1992, 94-95, *Un soir ailleurs*), émigrée, ressentait, en France, sa condition de poète.

Parallèlement au statut problématique de la poésie dans la culture française d'aujourd'hui, la traduction poétique n'y est pas enracinée dans une quelconque tradition. Alors que la culture russe, peut-être parce qu'elle se vivait comme une culture européenne des confins, a eu le souci d'entretenir ses liens avec les cultures autres, et la poésie s'y trouve "grandement ouverte aux influences étrangères", "hospitalière" (Etkind 1983, 10 et 14). La traduction poétique remplit donc là une fonction sociale essentielle, elle bénéficie d'une véritable écoute, elle n'est pas contestée dans son existence même.

Efim Etkind a tenté de transplanter dans le domaine français l'expérience très riche qui était celle de l'école russe de traduction poétique, illustrée par des poètes comme Samuel Marchak, célèbre pour ses traductions de Robert Burns ou des traducteurs professionnels comme Mikhaïl Lozinski, le traducteur de Dante. Il l'a fait à la fois sur le plan théorique, dans son essai sur la traduction poétique, *Un art en crise* (Etkind 1982), par la publication d'une anthologie de la poésie russe en français (Etkind 1983), et la traduction systématique des poètes russes, Pouchkine (1981), Lermontov (1985)... Mais cette entreprise n'a pas reçu un écho très large, même si, en profondeur, elle a contribué à faire évoluer les mentalités. Son projet s'opposait trop radicalement à la sensibilité dominante. Efim Etkind a défini la traduction poétique française comme un "art en crise" – mais c'est plutôt un art qui n'existe pas.

Il n'y a donc pas, dans la culture française moderne, de vraie légitimité pour la traduction poétique. Au XIX^e siècle, et même au

début du XX^e, il arrivait fréquemment de rencontrer l'expression "traduit du ..." sans nom de traducteur, ce qui montre le dédain dans lequel ce travail était tenu, et surtout l'illusion de transparence qui l'accompagnait, fondée implicitement sur la conception des langues comme "actualisations particulières d'un signifié transcendantal" (Meschonnic 1973, 309) au regard duquel l'information spécifique véhiculée par telle langue donnée, mais aussi la dimension poétique, étaient purement accessoires.

Cette situation donne une illusion de liberté plus dangereuse que les contraintes de la tradition. Doutant de pouvoir transmettre au public français un texte jugé trop exotique, l'un des premiers "traducteurs" d'*Eugène Onéguine* (Villamarie s.a.) en donnait une explication-adaptation plus que prosaïque, annihilant le texte source. "Sperva Madam za nim chodila / Potom Monsieur eë smenil" devient ici: "Il fut d'abord élevé par une femme, puis un homme la remplaça".

Certaines "traductions" sont pires que leur absence. Elles peuvent détourner pour longtemps la culture d'arrivée des œuvres ainsi dénaturées.

Dans le domaine de la traduction poétique, l'absence de contrainte n'est pas forcément synonyme d'exactitude, au contraire. On pourrait croire que, se donnant une liberté plus grande – renonçant au vers régulier, se limitant à des rimes discrètes, sinon inexistantes –, le traducteur peut ainsi rendre au plus près le sens littéral. Or la disparition des contraintes porte à se satisfaire trop vite de ce que l'on n'a même pas reconnu comme approximatif, alors que les contraintes – arriver à combiner sans dommage les différents éléments d'un édifice calculé au plus juste –, forcent à creuser le sens, à explorer toutes ses facettes, pour en extraire chaque parcelle unique qui aura sa place à tel endroit précis, à l'exclusion de tout autre.

Concrètement, le poème à traduire se présente comme une sorte de construction plus ou moins bien ajustée, où l'on commence par isoler des segments qui doivent absolument être restitués intacts, et d'autres où le lien entre le son et le sens est plus lâche: ces derniers sont un peu comme le "jeu" dans cette construction, qui va permettre au traducteur de la défaire et de la restituer avec un minimum de dommages. Certes, on est forcé de reconnaître que la part de "jeu"

est inversement proportionnelle à la qualité poétique. Un poème parfait, où tous les éléments seraient totalement ajustés, sans rien de fortuit dans aucune de leurs relations, serait intraduisible.

Et ce sont les notations concrètes à valeur purement informative qui sont souvent les moins nécessaires au regard du sens poétique et donc modifiables sans dommage. Ainsi, dans le poème de Pasternak “Fausse alarme” (“Ložnaja trevoga”, dans le cycle “Peredelkino”), des vers tels que:

I zovy paravoza
S šestnadcatoj versty

(“Et les appels de la locomotive / Depuis la verste seize”) présentaient cette marge de liberté pour le traducteur – l’indication spatiale contenue dans le deuxième vers, qui, sans être purement arbitraire, accepte néanmoins une foule d’équivalents:

Cris de locomotive
Au feu indicateur. (Pasternak 1982, 240)

Il n’en reste pas moins que les contraintes formelles ne vont pas à l’encontre de la recherche du sens, bien au contraire. Un autre souvenir personnel se présente ici: dans la dernière strophe du poème d’Alexandre Blok, “Les pas du Commandeur”, le sujet lyrique, à l’approche du matin, après une nuit d’angoisse et de remords indistincts, écoute sonner l’horloge comme Don Juan entendrait résonner les pas du Commandeur, ou comme Saint Pierre percevrait le troisième chant du coq. Il fallait, pour définir cet instant et cette disposition d’esprit, trouver un adjectif français correspondant à l’adjectif russe “groznyj” (“terrible”, “menaçant”). Par une exigence peut-être excessive de coïncidence rythmique avec l’original, on cherchait un adjectif de deux syllabes avec accent sur la seconde (non terminé par un e muet, qui aurait bouleversé le patron accentuel du vers, et que d’ailleurs on doit exclure comme poétisation trop visible). C’est seulement alors, au fil de cette recherche formelle, que s’est présenté l’adjectif “vengeur”, beaucoup mieux en accord avec le sens profond de tout le poème que les adjectifs précédents. Il est sûr que sans cette contrainte rythmique, qui peut paraître superflue en

français, la recherche se serait arrêtée à l'un de ces termes, finalement plus approximatifs, sans prendre même conscience de leur insuffisance.

Lorsqu'on reproche à un traducteur d'avoir conservé la forme au détriment du sens, c'est simplement qu'il s'est arrêté en chemin. Mais il faut savoir que la somme de travail et de temps exigée par la traduction poétique donne le vertige.

Telles sont les difficultés, presque les impossibilités, auxquelles se trouve confronté le traducteur français de la poésie russe. Mais peut-être l'écart extrême qu'il doit affronter aura-t-il l'effet salutaire de remettre en question quelques idées bien établies, et avant tout, celle-là – que la recherche formelle se ferait au détriment du sens.

Puisque le sens poétique est généré par tous les caractères formels de l'œuvre, le mètre, la strophe, la structure phonique, et qu'il ne peut survivre à leur abandon, le traducteur n'a donc pas d'autre choix que de reconstruire, avec les moyens de cette autre langue, le français, et conformément à la fonction de la poésie dans cette autre culture, un système équivalent, mais en se gardant de vouloir le reproduire à l'identique, car c'est par là qu'il le vieillirait artificiellement. Le risque est de confondre l'"équivalent" et l'"identique".

Avant d'avoir pris conscience de cette différence, l'auteur de cet article a eu l'occasion, au début des années 80, de traduire un sonnet d'Innokenti Annenski, "Le spectre" (Etkind 1983, 275) ("Čěrnij siluët").

Poka v toške rastuščego ispuga
Tomit'sja nam, živja, ešče dano,
I liš' serdcam obmanyvat' drug druga
I l'gat' sebe, chladeja, suždeno;

Kogda, pril'nuv skvoz' merzloe okno,
Nas storožit nočami ten' neduga,
I liš' koncy mučitel'nogo kruga
Ne svedeny v poslednee zveno, –

Choču l' ponjat', toskoju požiraem,
Tot mir, tot mig, s ego miražnym raem...
Už miga net – Liš' mertvyj brezžit svet...

I sad zagloch... I dver' tuda zabita...
I sneg idet... I čěrnij siluët
Zacholodel na zerkale granita.

L'usage du sonnet, dans l'original, n'affadit en rien l'acuité de l'angoisse existentielle exprimée par l'image d'une "silhouette noire" aux aguets, entrevue à travers la "vitre gelée", par la vision d'une ombre immobile sur le granit glacé; la construction du sonnet met en relief la montée régulière de l'angoisse, le paroxysme du dernier vers étant préparé par une rupture syntaxique forte, présente au vers précédent.

Quand notre effroi de chaque heure s'augmente,
Que pour souffrir la vie nous est laissée,
De désormais l'un à l'autre se mentent
Et se renient, les cœurs déjà glacés;

Quand se profile à la vitre ternie
L'ombre du mal qui chaque nuit nous hante,
Que sur le cercle affreux qui nous tourmente
Naissance et fin ne sont pas réunies,

A peine entrevois-je, inquiet et songeur,
Ce lieu, ce temps, ce paradis trompeur...
Plus rien – reflet d'un matin illusoire...

Porte fermée... Jardin ensauvagé...
La neige tombe... Et tout près, l'ombre noire
Sur le miroir du granit s'est figée.

En français, on s'est efforcé de conserver les images, ainsi que les ruptures de rythme, l'effet de crescendo oppressant, mais en reproduisant sans la modifier la forme du sonnet. Et le pentamètre iambique de l'original est devenu un décasyllabe en français, faute d'une approche suffisamment novatrice pour se risquer à utiliser des mètres impairs.

Le sens poétique n'a pas vraiment résisté à cette reconstitution. Par elle-même, la forme sonnet rejette déjà Annenski dans un passé qui le rend presque inutile, elle en fait une pâle réplique des poètes français du XIX^e siècle. Sans doute, la forme du sonnet possède-t-elle sa dynamique propre (Etkind 1963, 16). Pourtant, en français, son caractère irrémédiablement désuet est entré en conflit avec cette "dynamique", pour l'annihiler.

S'il fallait, à quinze ans de distance, retraduire cette œuvre, on éviterait absolument le décasyllabe, mais en gardant le vers et dans

une certaine mesure la rime, et en recréant à l'intérieur d'un autre cadre une organisation équivalente des masses verbales, un réseau analogue d'associations et d'images, en recomposant, à la place du sonnet, le même type de progression, mais sans rien reproduire à l'identique.

La recomposition du poème, sa métamorphose dans un élément linguistique nouveau n'est d'ailleurs pas non plus sans risque: la jubilation articulatoire qui habite certaines œuvres les rend extrêmement attirantes pour le traducteur, et il se trouve que même un jeu verbal très complexe peut trouver son équivalent dans la langue cible.

On connaît à vrai dire des réussites exceptionnelles, comme la traduction par Léon Robel du poème de Mandelstam sur Voronège (1935):

Pusti menja, otdaj menja, Voronež,
Uroniš' ty menja ili provoroniš'
Vyroniš' ty menja ili verněš'
Voronež – blaž', Voronež – voron, nož!

Relâche-moi déprends-moi Voronej
Echapperai-je à ta vorace neige
Et vais-je au nord ou bien géhenne hors
Voronej vol Voronej gêne et mort (Lusson/Robel 1979).

Le résultat est d'autant plus frappant que ce poème semble précisément à la limite du traduisible: il est fondé sur un jeu sonore autour d'un nom de ville, Voronège. Les assonances, le rythme, le jeu et l'inquiétante étrangeté verbale, tout a été conservé, et recréé en français, bien qu'on ne puisse pas parler ici d'une traduction "référencielle". Même la charge autobiographique a été restituée intacte – l'exil à Voronège, dans le plus grand dénuement et dans l'angoisse permanente de l'arrestation, cette "marche à la mort" (Lusson/Robel 1979, 5 à 28).

Mais il est rare que le son et le sens gardent des liens aussi forts, aussi nécessaires, que dans l'original. On croit avoir recréé une certaine magie, grâce à des procédés équivalents – mais les liens entre le son et le sens se sont inexorablement distendus, et c'est une sorte de coquille vide que l'on obtient.

Parfois encore, certaines fulgurances de l'original peuvent être conservées, mais sans construire un ensemble poétique cohérent. Ainsi, dans la traduction par Armand Robin du poème de Pasternak "Do vsego ètogo byla zima" ("Jusque ce tout, tout fut hiver" – Robin 1985, 119): l'innovation verbale, la rudesse du rythme, ont été rendues avec un maximum de fidélité. Le rythme est d'ailleurs assez rare en russe (vers composés de deux anapestes alternant avec des vers courts, faits d'un seul anapeste), pour que son originalité reste intacte en français, d'autant plus facilement que les rimes, non conventionnelles, sont forcément toutes masculines (l'anapeste impliquant l'accent sur la 3^e syllabe) – ce n'est pas là que la dimension créatrice de cette traduction est la plus forte. Mais certains vers, par delà toute littéralité, montrent une fidélité prodigieuse à l'original, dans sa volonté de pulvériser les images quotidiennes et de pousser l'expression aux limites. Ainsi, dans la deuxième strophe:

C'est octobre qui tournoie,
C'est matoise
Affre ancrant son pas de proie
Sur l'étage.

(Èto kružitsja oktjabr',/ Èto žut'/ Podobralas' na kogtjach/ K ètažu)

Malheureusement ce pari maximaliste, délibéré chez Armand Robin, était impossible à tenir: les dernières strophes tombent dans un chaos incompréhensible qui perd tout lien avec l'original:

Neige, cent fois sous pic, hie!
Héroïne!
Neige-échope où l'ongle émie
Cocaïne!

(Skol'ko raz on ryt i bit,/ Skol'ko im/ Sypan zimami s kopyt/ Kokain!)

Pourtant, cette traduction affirme une vérité essentielle: le poème est un événement, qui bouleverse le langage et ne laisse pas intacte notre vision du monde. C'est d'ailleurs bien à un bouleversement pacifique du monde qu'appelait Armand Robin, et s'il traduisait, c'était, disait-il à ses lecteurs, "afin que vous puissiez vous aussi être heurtés, bouleversés, changés" (Robin 1985, 8). Malgré toutes ses

insuffisances, cette traduction rend les autres (même bonnes), par comparaison, anodines. La justification du traducteur est d'introduire ce bouleversement créateur dans une autre langue.

La position anachronique des deux systèmes l'un par rapport à l'autre met au premier plan l'action spécifique du traducteur, sa relation créatrice à la langue cible. Cette situation paradoxale – impossibilité d'abandonner les signes formels du texte-source, rejet du formel en poésie dans la culture cible et statut différent de la poésie dans les deux cultures –, a le mérite d'éliminer toute illusion de transparence, et de mettre en évidence la place de la traduction comme "réénonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, décentrement [...]" (Robin 1985, 360).

On sait que toute traduction, plaçant le texte de départ dans un contexte historique nouveau, est idéologique, et la pire situation est celle d'une idéologie qui s'ignore, et par là d'autant plus active: "Le traducteur qui croyait ne pas interpréter était par là même entièrement prisme idéologique, aveugle à lui-même" (Robin 1985, 360). Ici, le décalage idéologique est bien visible: si nous traduisons en vers rimés et rythmés, rappelons-le, ce sera en tant que sujets culturels de la fin du XX^e siècle que nous devons assumer d'en composer.

Sans imposer pour autant sa personnalité individuelle, le traducteur s'affirme donc comme relais, sensible dans le texte produit, entre deux étapes historiques parfois antagonistes bien que proches chronologiquement, ou très éloignées dans le temps.

Ainsi, voulant traduire des textes poétiques russes appartenant à la tradition orale, d'origine non précisément datée, mais de toute façon antérieure au XVIII^e siècle, on pense d'abord aux productions de la poésie française médiévale considérées comme faisant partie de la tradition orale, par exemple les chansons de toile, etc. Mais on découvre bientôt des registres stylistiques et culturels incompatibles – cette culture française du Moyen-Age ayant peu de chose en commun avec la culture russe populaire. Le cadre formel, en russe, est moins élaboré, se limitant à une succession de vers d'une longueur égale, assonancés. Les situations de référence sont également différentes: l'inspiration amoureuse personnelle au moins en apparence s'efface en russe derrière des situations caractéristiques du

folklore, où se confondent l'individuel et le collectif: le mariage et la mort.

De plus, même une longue pratique des textes en ancien français ne saurait donner au traducteur l'assurance de mesurer toutes les connotations des tournures employées: notre sensibilité place en elles tout autre chose que ne le faisaient les contemporains, et cette information-là, les "franges" (Moulin 1968) des mots, est pour nous irrémédiablement perdue. Or il est impossible de traduire vers une langue dont on ne possède pas, au moins en puissance, l'information culturelle totale.

Pour cette même raison, traduire un poème écrit dans une langue inconnue à l'aide d'un mot à mot, exige des précautions infinies, de nombreux réajustements du mot à mot, le "traducteur" étant dans l'incapacité de mesurer l'impact de chaque mot sur la sensibilité des locuteurs natifs, et le réseau d'associations sémantiques formé par le poème. Seul un contact direct avec le texte-source confère à la traduction une marque individuelle, qui peut lui permettre de rivaliser avec l'original. La traduction par l'intermédiaire d'un mot à mot, même si elle est parfois inévitable, comporte un risque d'uniformisation, de banalisation (Etkind 1963, 198). De même pour un texte ancien: il ne faut pas espérer retrouver à l'identique la charge sémantique qu'il possédait lors de sa création.

Nous ne sommes pas pour autant condamnés à moderniser le texte source. Il est possible de traduire une lamentation traditionnelle en gardant un équilibre entre le caractère ancien du texte russe, et la résonance correspondante qu'il doit avoir dans la langue d'arrivée, en évitant de faire référence à une tonalité culturelle trop marquée en français:

Mes pauvres mains ne t'ont pas retenu,
Loin de mes yeux, te voilà donc perdu,
C'est près d'ici que je t'ai dit adieu,
Bien peu profond je l'ai creusée, ta tombe.
De ce chemin, de cette route-là,
Nulle envolée pour l'aigle audacieux,
Nulle échappée pour le cygne neigeux.
De notre mère la froide terre humide,
Du terre brun, de cette froide terre,
Nulle lettre, nul message n'aurai... (Lichačev 1988, 48)

Iz belych ruk tebja uronila,
 Iz mutnych očej da poterjala,
 Nedaleko ja tebja sprovadila,
 Negluboko ja tebja zakopala.
 Iz toj puti, iz toj dorozžečki
 Jasnym sokolam da netu vyletu,
 Belym lebedjam da netu vypusku.
 Iz matuški da iz syroj zemli,
 Iz syroj zemli da zemljana bugra
 Ni pis'ma ne pridut, ni gramotki...

La traduction s'est efforcée de rendre compte d'une distance intérieure, implicite. Ce genre de texte n'a pas d'équivalent culturel en français, et pourtant on ne peut le rendre par une langue absolument non marquée. De quel ordre doit être cette "marque"? C'est d'abord une volonté de ne pas vieillir artificiellement le texte d'arrivée, mais en observant malgré tout un certain décalage par rapport au français actuel. Ainsi la traduction garde en elle la présence sensible, comme relais entre les deux textes, d'un observateur de la fin du XX^e siècle.

Le travail du traducteur, et sa personnalité créatrice, mais aussi sa responsabilité, se trouvent donc placés au premier plan. Ce qui réunit les médiocres traductions du "Prophète" de Pouchkine, citées par Efim Etkind (1982, 89-100), c'est le manque d'une intonation crédible (l'intonation étant la fusion de la syntaxe, du rythme, de l'organisation sonore, dans une voix unique), qui soit au plus proche de l'inspiration originelle. Le propre d'une bonne traduction est peut-être d'abord celle qui nous fait participer à l'impulsion créatrice, source du poème, et cela, en restituant son intonation singulière, l'intonation pouvant encore être définie comme "la somme des ressources sonores d'une langue, organisant phonétiquement le discours, mettant sémantiquement en relation les divers éléments de la phrase" (Etkind 1963, 268).

Aussi le meilleur gage d'une traduction adéquate est-il la coïncidence entre la personnalité du poète et celle du traducteur. Le texte à traduire peut même servir en quelque sorte de révélateur au poète-traducteur. C'est ce qui se passe dans la version du "Prophète" due, cette fois, à Tsvétaïéva:

“Debout, Prophète! Vois, écoute!
 Emplis ton être de ton Dieu!
 Que ta demeure soit – la route,
 Et que ton verbe soit – du feu!” (Etkind 1983, 69)

Malgré toute la sympathie que suscitent les travaux d'Armand Robin, on ne peut s'empêcher de penser qu'il a parfois imposé à Essenine, Blok, Pasternak, un esprit libertaire qui n'était pas tout à fait le leur.

Marina Tsvétaïéva a été servie par une traductrice qui, outre une parfaite connaissance du russe et des ressources du français, était en concordance avec la sensibilité extrémiste de Tsvétaïéva, avec son lyrisme intense qui connaît surtout “le mode majeur de l'exclamation” (Tsvétaïéva 1986, 8). Ainsi, le poème “Le mal du pays” a reproduit la forme des quatrains, et même utilisé celle de l'octosyllabe rimé pour rendre le tétramètre iambique (bien que la rime soit légère). Ce cadre formel à première vue désuet, la traductrice l'a mis à profit pour souligner la tension très forte dans l'original entre la forme traditionnelle et la syntaxe syncopée. L'énergie qui s'en dégage a peu d'équivalents dans la poésie française du XX^e siècle:

Il m'est égal à qui paraître
 Lion en cage, – devant quels gens,
 Et de quel milieu humain être
 Expulsée – immanquablement –

 En moi-même, dans l'isoloir
 Du cœur. Mal vivre – qu'importe où,
 Où – m'avilir, moi, ours polaire
 Sans sa banquise, je m'en fous!

 Mne vsë ravno, kakich sredi
 Lic – oščetinit'sja plennym
 L'vom, iz kakoj ljudksoj sredi
 Byt' vytesnennoj – nepremenno –

 V sebja, v edinolič'e čuvstv.
 Kamčatskim medvedëm bez l'diny
 Gde ne užit'sja (i ne tščus!),
 Gde unižat'sja – mne edino.

Les traductions de Tsvétaïéva par Eve Malleret sont la preuve que l'état actuel de la sensibilité poétique française n'est pas un obstacle

à la réception de la poésie russe, bien que de telles convergences soient rares.

Qu'il travaille sur un texte appartenant à une époque éloignée ou proche, c'est inévitablement son temps propre que le traducteur exprime. Si la traduction par Louis Aragon des premières strophes d'*Eugène Onéguine* (Triolet 1965, 87-101) est une telle réussite qu'elle en devient presque indissociable de l'original, c'est, paradoxalement, parce qu'elle est délibérément située au XX^e siècle. On sent tout ce qu'elle doit, en particulier, à une inspiration lyrique venue d'Apollinaire, qui a permis de rendre l'audace, la jeunesse éternelle de Pouchkine.

Tenter de traduire Pouchkine dans le style de son époque, le style romantique, sans distanciation, c'est le rendre "plat", selon le mot de Flaubert, à qui Tourguéniev voulait faire partager son admiration. C'est un traducteur jeune et iconoclaste qui peut restituer au mieux Pouchkine en français – la fidélité absolue au mètre, et surtout une trop grande retenue dans le style, étant les plus susceptibles de le dénaturer. On peut citer, par exemple, cette traduction du poème "A mon critique":

"Mon critique joufflu, ventripotent farceur
Toujours à rigoler sur nos tristes chanteurs,
Allez, viens par ici; sans façons, prends un siège..." (Etkind 1983, 80).

Rumjanyj kritik moj, nasmešnik tolstopuzyj,
Gotovyj vek trunit' nad našej tomnoj muzoj,
Podi-ka ty sjuda, prisjad'-ka ty so mnoj...

Il s'agit là d'une fidélité profonde à l'original, même si elle paraît braver la tradition: "N'importe quel procédé rythmique, fut-il le plus moderne, le plus novateur, qui atteint ce but [conserver l'intonation originelle] – justifie, et même rend indispensable la rupture avec la tradition. Une forme métrique qui neutralise l'intonation, l'assourdit et l'automatise a pour effet de dénaturer le poème [...]" (Etkind 1983, 312).

Cette dimension "idéologique" et historique, qui est le fait de toutes les traductions, peut aussi bien les rendre périssables que leur assurer une longévité propre aux textes littéraires. Tout en introduisant une information nouvelle dans la langue cible, elles peuvent

être en même temps des témoignages de leur temps et de leur culture propre. C'est pourquoi il arrive qu'une traduction demeure, mais comme texte, non comme traduction – car celle-ci exige, d'époque en époque, une réadaptation à l'état présent de la culture et de la langue cibles. Même si les traductions d'Edgar Poe par Baudelaire sont toujours lues, celui qui veut connaître Edgar Poe, actuellement, aura sans doute recours à des traductions récentes.

Si une traduction est "périssable" au sein de la culture où elle est apparue, elle l'est aussi dans la culture personnelle du traducteur. Plus un poème nous est proche, plus intimement il s'est enraciné dans notre vie intérieure, plus il en subira les évolutions souterraines, exigeant parfois, après des années, une traduction nouvelle qui en révélera d'autres potentialités, mieux accordées à l'état présent de notre sensibilité et à notre réception, qui a pu se modifier.

C'est peut-être lorsque l'écart entre deux poésies nationales est considérable que le rapport instauré par la traduction sera d'autant plus créateur pour la culture d'arrivée. Traduire la poésie russe en français peut amener à se demander si le type d'évolution suivi par la poésie française est vraiment le seul possible.

"Chaque domaine culturel a son historicité: ainsi les Russes n'ont pas encore dissocié, dans la traduction, la versification de la poésie – et, traduisant des vers libres français, ils leur remettent des rimes, pour que ce soient *des vers*" (Meschonnic 1973, 52) – phénomène parfaitement normal, en fait, au regard de l'évolution spécifique de la poésie russe.

Doit-on poser des règles de développement uniformes? Le stade d'indifférenciation formelle est-il absolument le seul à être dans le sens de l'histoire, n'existe-t-il aucune autre voie? Le renoncement à tous les critères formels est-il irrémédiable? En l'affirmant, on affirme par là même inconsciemment le caractère obligatoire d'une évolution culturelle dans laquelle la France et les pays occidentaux seraient implicitement considérés comme des modèles.

D'autre part, même si l'on se résigne à cette évolution qui semble porter un caractère de nécessité dans ce cadre historique précis, la lucidité interdit de se réjouir d'un tel appauvrissement. L'indifférenciation du "vers libre international" est-elle un progrès? Est-ce vraiment une voie de renouvellement, ou une dissolution

dans l'uniformité? Certes, une telle poésie, celle où domine le "vers libre" indifférencié sur le plan formel, se traduit sans trop de difficultés, au moins à première vue, mais son visage singulier lui aussi s'estompe dans une sorte de langue culturelle standardisée. Il n'est pas sûr que chez certains slavisants, l'intérêt pour le russe n'ait pas été précisément suscité par une insatisfaction face à l'état présent de la poésie française – non qu'elle manque de grands poètes, mais parce que tant de voies lui semblent interdites.

En dehors même de toute considération historique, le français, par sa nature, est une langue redoutable pour le traducteur, peut-être surtout si c'est sa langue maternelle, car il éprouve ses insuffisances de l'intérieur. Cela vient d'abord d'une structure phonique, "moins souple" que beaucoup d'autres, et que Jean Cocteau, comme le rapporte Edmond Cary, a pu définir comme "anti-poétique par excellence" (Cary 1957, 23).

Marina Tsvétaïéva, pour qui le français était une seconde langue maternelle, possédait une telle intuition créatrice de ses possibilités qu'il lui arrivait d'avoir naturellement recours au français à l'intérieur même de ses œuvres en russe (par exemple, dans les passages d'investigation psychologique à coloration "moraliste" de l'*Histoire de Sonetchka*). Elle a traduit Pouchkine, Lermontov, Maïakovski, elle s'est auto-traduite en français, en poussant aux limites les potentialités créatrices de cette langue (Tsvétaïéva 1991). Or, c'est bien elle qui définissait le français comme "une horloge sans résonance", "Une langue ingrate pour le poète [...] Une langue presque impossible!" (Tsvétaïéva 1983, 211).

La place de l'accent en français, qui ne peut jamais se trouver à l'intérieur d'un mot, crée l'illusion d'une langue sans accents, dont la ligne mélodique est peu apparente, ce qui porte à négliger le rythme en poésie, à méconnaître ses possibilités. Le rythme en poésie, pour la majorité des lecteurs contemporains, c'est la comptine. Vouloir restituer en français le rythme d'une poésie telle que la poésie russe, où domine largement le vers syllabo-tonique, est sans doute une gageure.

Pourtant, le français n'est pas une langue sans accents, ni même vraiment une langue à accent fixe, comme l'ont montré Jean-Claude

Milner et François Regnault dans leur “Court traité à l’intention des acteurs et des amateurs d’alexandrins” (Milner/Regnault 1987). Dans le cadre de l’alexandrin, les règles accentuelles de la langue et celles du vers se trouvent souvent en contradiction. L’alexandrin accentuant les 3^e, 6^e, 9^e et 12^e syllabes, l’accent de l’unité syntaxique (et donc du “mot phonologique”) ne coïncide pas forcément avec l’accent du vers. Cette contradiction oblige à faire un choix, qui n’a rien d’arbitraire, mais qui montre bien que la place de l’accent en français n’est pas aussi automatique qu’il y paraît.

On peut découvrir, dans le vers français moderne également, des potentialités syllabo-toniques. L’habitude de la diction poétique russe permet d’entendre un rythme qui n’est pas du tout du registre de la comptine. Certains vers de Valéry, en particulier, se prêtent assez bien à une lecture scandée:

“Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines [...]” (hexamètre iambique)
 “Ton repos redoutable est chargé de tels dons [...]” (tétramètre anapestique)

Techniquement, on pourrait donc très bien, en français, retrouver la cadence du mètre russe, composer des amphibraques, des anapestes... Mais l’accent en français n’a malgré tout pas la même mobilité qu’en russe, et pour cette raison, la reproduction à l’identique de certains mètres russes entraîne une monotonie insupportable.

C’est ainsi que l’auteur de cet article a tenté de traduire en reproduisant à l’identique le rythme d’un poème de Pasternak, “Le givre” (Pasternak 1982, 242-243) composé en vers de trois amphibraques assez réguliers («æ») «æ» «æ»). Voici un exemple du résultat obtenu en français:

Silence pensif, solennel,
 Dentelle de bois l’ornement;
 J’entends, tout bas, sa ritournelle:
 La belle au tombeau est dormant.

Toržestvennoe zatiš’e,
 Opravlennoe v rez’bu,
 Pochože na četverostiš’e
 O spjaščej carevne v grobu.

Nous faisons grâce au lecteur des huit autres quatrains. En russe, la régularité de l'amphibraque, introduisant une impression de recueillement, évite la monotonie grâce à la variété de la place des accents selon les mots. D'autre part, un mot russe ne comportant qu'un seul accent, les trois accents ne sont pas automatiquement tous réalisés à chaque vers (par exemple, dans le cas de mots relativement longs). Le plus souvent, à l'intérieur d'une strophe, des vers à deux accents alternent donc avec des vers à trois accents. Au contraire, en français, tout effet d'imprévu rythmique est presque exclu.

Pourtant, cette expérience malheureuse était nécessaire: elle correspondait à une prise de conscience de la tonicité cachée du vers français. Car, sans aller jusqu'à un calque complet, c'est grâce à une attention extrême portée au schéma accentuel du vers russe que l'on peut trouver un support rythmique qui rende au mieux, en français, le caractère singulier de la poésie russe, et fasse un peu oublier tout ce qui la rattache à un stade ressenti comme vieilli.

Sans doute, l'accent en français est peu perceptible pour un public non préparé. Mais, s'il n'y a aucune tradition de lecture du vers français qui mette en valeur sa musicalité propre, en dehors de ses liens avec le sens, elle peut parfaitement se créer. Si la découverte des possibilités accentuelles cachées dans la langue française renouvelle notre lecture de l'alexandrin, elle pourrait aussi permettre de sortir des apories de la traduction poétique – d'autant plus que la nature de l'accent, en russe et en français, est à peu près la même. Dans les deux cas, il est à la fois un accent de hauteur, de longueur, d'intensité, et il exerce une influence réductrice (assourdissement et brièveté) sur les syllabes non accentuées.

On connaît, de Marina Tsvétaïéva, au moins un poème composé directement en français, "La neige" (Tsvétaïéva 1986, 175), qui explore ces possibilités souvent ignorées de la poésie française. Voici les deux premières strophes:

Neige, neige,
Plus blanche que linge,
Femme lige
Du sort: blanche neige.
Sortilège!
Qui suis-je et où vais-je?

Sortirai-je
 Vif de cette terre

 Neuve? Neige,
 Plus blanche que page
 Neuve neige
 Plus blanche que rage
 Slave...

Sans doute ce poème a-t-il un caractère expérimental; sa densité sémantique n'est pas comparable à celle des créations de Tsvétaïéva en langue maternelle. Pourtant, elle a su dégager ici les possibilités rythmiques du français, montrer que la mesure du vers n'est pas forcément limitation, mais source de dynamisme, grâce à l'impulsion que la fin d'un vers communique au début du vers suivant. Un auditoire français est extrêmement réceptif à ce genre de poésie, on a pu le vérifier à mainte reprise – comme si elle venait combler un vide, ressenti inconsciemment par beaucoup. Cette vigueur manque à une poésie qui a délaissé toutes les marques formelles apparentes. Marina Tsvétaïéva elle-même était consciente de cette insuffisance: "Pourquoi ôter au poète son unique bien, la parole chantée, et pourquoi appeler poésie (ou bien, pour changer, "musique") – mais absolument tout, depuis l'embryon ("ma poésie à moi" – naturaliste) jusqu'aux visions de St Jean. Si tout est poésie, qu'est donc la poésie du poète?" (Tsvétaïéva 1930). C'est là une sorte de réponse à Mallarmé.

Passer d'un système riche (syllabo-tonique) à un système relativement pauvre (syllabique), risque d'appauvrir, dans l'exercice de traduction, le texte d'origine – mais peut-être est-ce aussi l'occasion unique, pour la langue cible, de mettre au jour des potentialités jusque là ignorées. La traduction à partir du système russe, différent par sa structure métrique et son stade d'évolution, mais foisonnant de possibilités formelles proches de la prosodie française et non exploitées par elle, grâce au décentrement qu'il opère et à la distance sensible qu'il maintient à l'intérieur même du texte d'arrivée, légitime un renouvellement qui n'aurait jamais pu s'effectuer de façon immanente.

Pour la musicalité, Verlaine a montré des possibilités encore inexploitées dans le vers français, à condition qu'il échappe à un "syllabisme" trop rigoureux, et à la fatalité des mètres pairs:

Mouette à l'essor mélancolique,
Elle suit la vague, ma pensée,
A tous les vents du ciel balancée...

Si un tel type de poésie existe en français, cela signifie qu'il est possible de traduire Alexandre Blok, chez qui la musicalité est une donnée essentielle.

Suivant les préceptes de Verlaine, on sera conduit à privilégier l'impair, les vers de 9, 11 et 13 syllabes, qui permettent de reconstruire le rythme de l'original dans un cadre versifié, mais moins traditionnel en français: pour rendre un tétramètre anapestique, au lieu de l'alexandrin (qui semblerait s'y prêter tout naturellement, avec ses accents sur les 3^e, 6^e, 9^e et 12^e syllabes, mais en sombrant dans la monotonie), on choisira par exemple un vers de treize pieds.

Le français est souvent ressenti comme une langue "pauvre et étriquée" (Etkind 1963, 82) car excessivement "rationnelle" et "analytique". Mais en fait, il serait plutôt encombré par une foule de scories – ces "mots en trop" (Etkind 1963, 62), articles, pronoms, auxiliaires patauds – qui le ternissent. La traduction lui fait subir un processus salutaire de dépouillement qui le revivifie.

Ainsi, traduire le vers "Vschodili i gasli zvezdy" (Tsvétaïéva, "Poème pour Ossip Mandelstam", 18 février 1916) par "Les étoiles s'allumaient et mouraient" reste au plus près des mots du texte, et correspond à l'usage français le plus habituel. Mais le traduire par "Lever-coucher d'étoiles" (Tsvétaïéva 1986, 85), c'est arracher le français à sa pesanteur, grâce à la tournure elliptique. La traduction fait découvrir en français la richesse de l'ellipse, et ses possibilités insoupçonnées: elle relativise le caractère périmé des formes traditionnelles, elle contribue très efficacement à leur décentrement.

Cet exercice d'économie est à l'unisson d'une sensibilité moderne. Pouchkine, qui représente peut-être le plus grand défi pour le traducteur, doutait de la possibilité de traduire le russe, à cause de sa "concision": "on ne peut jamais être aussi bref" (Pouchkine, Lettre au prince Golitsyne, citée d'après Etkind 1982, XVI). Mérimée disait de la langue russe que "Douée d'une merveilleuse concision qui s'allie à la clarté, il lui suffit d'un mot pour associer plusieurs idées qui, dans une autre langue, exigeraient des phrases entières [...]". On devine tout le profit que le français peut tirer de ce contact avec le russe.

Pouchkine définit là une des principales règles qui s'imposent presque naturellement à celui qui traduit un texte russe: c'est un exercice d'économie, qui consiste à éviter l'abondance verbale, tout élément "décoratif", c'est-à-dire, encore une fois, la poétisation extérieure, honnie justement d'une sensibilité moderne.

Pour faire passer le trésor de la poésie russe en français, le plus efficace n'est sans doute pas de "ressusciter" des formes anciennes, oubliées, où la sensibilité contemporaine ne se reconnaîtra pas et qui ne se chargeront pas à ses yeux d'une valeur vitale. Chercher au XVI^e siècle des formes telles que le distique élégiaque (Etkind 1982, 150), pour développer la pratique de la traduction poétique en français, ce n'est peut-être pas tenir compte des destinées présentes, si problématiques, du vers français – or, sans être à l'écoute des exigences contemporaines, le traducteur ne peut espérer créer une audience pour les poètes qu'il veut faire exister en français. De même, le problème n'est pas la "pauvreté du français en vocabulaire archaïque et solennel" (Etkind 1982, 87) – de toutes façons, l'utilisation d'un tel vocabulaire nous serait intolérable.

On reproche au français sa rigidité, la quasi impossibilité d'introduire de nouvelles formations lexicales. C'est peut-être là encore un simple préjugé enraciné chez les utilisateurs de cette langue, car certains entourages stylistiques semblent autoriser et même favoriser la création verbale. Il y a des contextes libérateurs: une créativité verbale poussée, dans le texte source, ouvre d'infinies possibilités au traducteur, et les traductions françaises de Vélimir Khlebnikov, entre toutes, portent souvent la marque de cette allégresse créatrice, par exemple sa "Conjuration par le rire", qui a suscité tant de découvertes:

Ô, ériez, rieurs!
 Ô, irriez, rieurs!
 Ceux qui rient de rires, ceux qui rièssent rialement,
 Ô, irriez riesquement! (Khlebnikov 1996).

O, rassmejtes', smečači!
 O, zasmějtes', smečači!
 Čto smejuťsja smečami, smejanstvujut smejal'no,
 O, zasmějtes', usmejal'no!

Cette effervescence n'est pas totalement étrangère au français, elle peut évoquer Rabelais. De fait, même si la traduction peut favoriser une évolution qui ne se serait pas fait jour de façon immanente, c'est dans les ressources, peut-être non exploitées, de la poésie française (mais sans rien prétendre "ressusciter"), qu'il faut puiser pour traduire la poésie russe.

Après Hugo, les poètes ont répondu de manière diverse à la situation intenable qu'il avait involontairement créée: Rimbaud, en transgressant les limites du vers, en donnant une force émotionnelle à la ponctuation, Jules Laforgue en utilisant systématiquement le tiret – ce qui les rapproche de Tsvétaïéva; Mallarmé, en détruisant la syntaxe traditionnelle, en plaçant à des points forts (à la césure) des mots sans valeur lexicale, ce qui amplifie la tension poétique de l'ensemble, et allie la dimension oratoire au lyrisme – toutes choses qui l'apparentent dans une certaine mesure à Mandelstam. Il ne peut être question, bien entendu, de donner, pour traduire Tsvétaïéva ou Mandelstam, des pastiches de Rimbaud ou de Mallarmé (en supposant que le traducteur en soit capable!). Mais on voit bien que c'est à l'intérieur même de la poésie française que se trouvent déjà en germe les possibilités de renouvellement qui permettent, malgré tous les interdits contemporains, de traduire les poètes russes en restant au plus près de la forme originale.

On sait que, grâce à sa connaissance de l'anglais, Mallarmé a tiré parti de combinaisons habituellement laissées en friche par la syntaxe traditionnelle (Scherer 1947, 137), et introduit dans le vers français des constructions plus libres, qui sont la marque propre de son génie créateur. Mais cette possibilité n'a malheureusement pas été exploitée par la suite, alors qu'elle indiquait peut-être la voie d'un renouvellement. L'enjeu de la traduction poétique est d'élargir les possibilités de la langue cible, en introduisant des tournures qui auraient été impossibles hors du contexte spécifique de la traduction: telle est aussi la leçon d'Armand Robin.

Paradoxalement, les contraintes du vers libèrent le lexique et la syntaxe. Comme l'ont remarqué Jean-Claude Milner et François Regnault, dans le cadre de l'alexandrin, l'ordre des mots, assez strict en prose française, perd de sa rigidité, même à l'époque classique. "Le vers classique [...] soumet [les groupes prépositionnels] à des déplace-

ments et des séparations que ni la prose moderne ni, il faut le souligner, la prose classique n'admettraient" (Milner/Regnault 1987, 27).

Tsvétaïéva, qui, en prose, pousse le français aux limites sans jamais les transgresser, va parfois au-delà du possible dans ses traductions poétiques. Comme l'a remarqué André Markowicz, certaines de ses traductions contiennent quelques fautes caractérisées, et pourtant "il en reste une puissance et une tension, [...] des éclats", plus précieux peut-être qu'une traduction "correcte": "[...] on ne traduit pas un poème sans revenir à cette exploration intuitive qui l'a créé par-delà les mots" (Markowicz 1987).

La violence du vers, à plus forte raison venu d'une autre langue, a pour vocation salutaire de faire dire à la langue-cible plus qu'on n'aurait jamais imaginé qu'elle puisse dire. Comme l'écrivait Michel Deguy, cité par Efim Etkind: "La langue hôtesse tressaille et craque sous l'effort; aux limites de résistance de sa "maternité"; et qu'elle soit capable en tant que poème de beaucoup plus d'écarts que le consensus des usagers et des grammairiens n'en tolère, c'est ce qui est à prouver à chaque fois" (Etkind 1982, 25).

Cette violence créatrice représente peut-être la nécessité la plus profonde de la traduction poétique. D'autres impératifs, par comparaison, semblent bien peu décisifs. Il est impossible, dit-on, de connaître un grand nombre de langues étrangères, et donc de lire tous les poètes dans le texte: de ce point de vue, la traduction poétique relèverait donc d'une nécessité pratique. Mais dans cette perspective, bien des "traductions", produits d'une exigence purement extérieure, se révéleraient sans doute pires que l'absence de traduction. Une traduction crédible ne saurait être que la rencontre singulière et voulue d'un sujet avec un texte, le plus incompatible avec la dimension poétique est le fortuit et l'arbitraire.

Littérature

Cary, Edmond, 1957, "Traduction et poésie", in: *Babel*, mars.

Etkind, Efim (Ed.), 1983, *Poésie russe. Anthologie du XVIII^e au XX^e siècle*, La Découverte/Maspero.

- Etkind, Efim, 1963, *Poezija i perevod*, Leningrad.
- Etkind, Efim, 1982, *Un art en crise*, Paris.
- Jaccottet, Philippe, 1983, Communication au colloque Mandelstam de mars, Montgeron.
- Khlebnikov, Vélimir, 1996, *Zanguezi et autres poèmes*, trad. J.-Cl. Lanne, Paris.
- Lermontov, Mikhaïl, 1985, *Œuvres poétiques*, Paris, 1985.
- Lichačev, Dmitrij S., 1988, *Poétique historique de la littérature russe*, Paris.
- Lusson, Pierre et Léon Robel, 1979, Traduction du poème "Voronèje" de Mandelstam, in: *Mezura, Cahiers de poétique comparée*, No. 4-5, 1979.
- Markowicz, André, 1987, "Tsvétaïéva traductrice française", communication prononcée lors du colloque "Les relations littéraires franco-russes", Paris.
- Meschonnic, Henri, 1973, *Pour la poétique*, Paris.
- Milner, Jean-Claude et François Regnault, 1987, *Dire le vers*, Paris.
- Mounin, Georges, 1968, *Clefs pour la linguistique*, Paris.
- Pasternak, Boris, 1982, *Ma sœur la vie et autres poèmes*, Paris.
- Pouchkine, Alexandre, 1981, *Œuvres poétiques*, Paris.
- Villamarie, A. de. s.a. Pouchkine, Alexandre, *Eugène Oniéguine*, traduit du russe par ..., Paris, Nice.
- Robin, Armand, 1985, *Quatre poètes russes*, Paris.
- Roubaud, Jacques, 1976, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris.
- Scherer, Jacques, 1947, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris.
- Triolet, Elsa (Ed.), 1965, *Anthologie de la poésie russe réunie par ...*, Paris.
- Tsvétaïéva, Marina, 1916, "Poème pour Ossip Mandelstam", 18 février.
- Tsvétaïéva, Marina, 1930, "Quelques lignes de Marina Zvétaïeva sur elle-même", in: *France et Monde*, No. 138, 1930.
- Tsvétaïéva, Marina, 1983, "Lettre à Rilke", in: *Correspondance à trois*, Paris, 1983.
- Tsvétaïéva, Marina, 1991, *Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue*, Clémence Hiver éd.
- Tsvétaïéva, Marina, 1992, *Des poètes*, Paris.
- Tsvétaïéva, Marina, 1986, *Tentative de jalousie et autres poèmes*, traduit du russe et présenté par Eve Malleret, Paris.

Zusammenfassung

Der Versuch russische Gedichte ins Französische zu übersetzen führt oft zu einer simplen und einfachen Infragestellung der Machbarkeit. Denn die gesamte russische Lyrik des 20. Jh. hat die traditionelle Form beibehalten, während die französische Poesie sich von formellen und metrischen Zwängen gelöst hat.

Wenn die formellen Charakteristika, die der russischen Poesie den vollen Sinn verleihen, im Französischen als total veraltet empfunden werden, wie kann dann ein Übersetzer dieser Poesie ihren einmaligen Wert wiedergeben? Wie sollte man

einen Text in regelmässige, gereimte Verse übersetzen, ohne ihm einen veralteten, der heutigen französischen Kultur entfremdeten Anstrich zu verleihen? Muss man also die Form der russischen Poesie verlassen um der Sensibilität der französischen Kultur treu zu bleiben? Und was wird ohne die formellen Markierungen des Verses aus Mandelstam, Pasternak und hauptsächlich aus der am radikalsten modernen, Marina Tsvetaieva?

Der Übergang von einem (silben- und tonmässig) reichen System zu einem (silbenmässig) ärmeren System, birgt die Gefahr in sich den Originaltext zu verflachen – aber vielleicht liefert dieser Übergang die Gelegenheit die (syntaktischen, lexikalischen, rhythmischen) Möglichkeiten aufzudecken, die sich *in nuce* in der zeitgenössischen französischen Poesie verbergen, aber im Moment noch ignoriert werden. Der übersetzte Vers, der aus einer kulturell so unterschiedlichen Sphäre stammt, übt auf die Zielsprache Gewalt aus. Und diese kreative Gewalt ist vielleicht die tiefstliegende Triebfeder zur poetischen Übersetzung.