

Plume, première année, numéro 1, printemps-été 2005, publiée en été 2006,
pp. 116-135

Le rôle du traducteur dans *Bend Sinister* de Vladimir Nabokov

Christine RAGUET

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

e-mail: craguet@wanadoo.fr

Résumé

Dans ce roman datant de 1947 dans lequel l'auteur dénonce la tyrannie, Vladimir Nabokov fait une lecture métaphorico-interprétative de l'acte de traduire mis au service du tyran inculte qui se trouve à la tête du pays. Ainsi, une pièce canonique de la littérature anglaise, *Hamlet* de William Shakespeare, est-elle suppliciée par le traducteur dans le but de séduire le maître du régime. Nabokov joue avec les mots afin de faire prévaloir la force de l'esprit et de tourner en dérision cette entreprise, montrant ainsi que la traduction n'est pas un acte de communication, mais bien un travail esthétique autour de la parole d'un auteur.

Mots-clés Nabokov, traduction, Shakespeare, pouvoir, tyrannie.

Pity the elderly gray translator Who
 lends to beauty his hollow voice And-
 -choosing sometimes a second-rater--
 Mimes the song-fellow of his choice.

«Rimes», Vladimir Nabokov¹

I. Introduction

Dans l'essai qu'il publia le 4 août 1941 dans *The New Republic*, «The Art of Translation»², Vladimir Nabokov présente la traduction comme «the queer world of transmigration». Arrivé un an plus tôt aux États-Unis, il avait lui-même accompli sa transmigration d'un continent vers l'autre pour fuir l'avancée des troupes hitlériennes afin de protéger sa famille et conserver aussi l'usage de la parole. Seulement pour que le déplacement soit complet, l'auteur russe devait céder la place à l'auteur américain. La démarche fut amorcée en France quelques années plus tôt avec la réécriture de *Laughter in the Dark*,³ puis avec l'écriture de *The Real Life of Sebastian Knight*,⁴ et poursuivie, en Amérique, par des travaux de traduction de poésie russe en anglais.⁵ Dès 1942, il commence la composition de *Bend Sinister*, roman dont l'intrigue prend certes une sinistre tournure, mais dont le titre de travail

-
1. Poème inédit, date de composition inconnue.
 2. «The Art of Translation». Washington, DC: *The New Republic*, 22 sept. 1941, pp. 160-162. Cet article fut repris dans *Lectures on Russian Literature*, ed. Fredson Bowers, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981, pp. 315-321.
 3. *Laughter in the Dark*, 1938. London: Penguin Books, 1986. *Camera Obscura*, London: John Long, 1936, trad. de *Kamera Obskura*, [Texte russe] Paris: Sovremennye Zapiski, 1933.
 4. *The Real Life of Sebastian Knight*, 1941, London: Penguin Books, 1964.
 5. L'ensemble de ces traductions fut publié sous le titre *Three Russian Poets*, Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev, Norfolk, Conn.: New Directions, 1944.

fut d'abord «The Person from Porlock».¹ Cette allusion à la rupture de l'inspiration du poète n'est pas sans évoquer la situation de l'auteur et les reflets qu'il en donne dans son roman à travers deux personnages distincts: le philosophe Krug et Ember, «an obscure scholar, a translator of Shakespeare in whose green, damp country he had spent his studious youth» (*BS*, p. 29). Publié en 1947, *Bend Sinister*² se situe dans un état imaginaire et fait le récit des sept derniers mois de la vie d'Adam Krug, philosophe brillant, d'une impressionnante force de caractère. L'action débute juste après la mort d'Olga, son épouse, et peu de temps après la prise du pouvoir par un tyran, Paduk, surnommé «The Toad»,³ qui se trouve être un ancien camarade de classe et stupide souffre-douleur de Krug. Le parti de «The Average Man», qui est à la tête du pays et dont la philosophie est fondée sur une théorie égalitaire, «Ekwilism», élaborée par un certain Skotoma, a pour objectif de glorifier le commun et l'ordinaire. Toutefois, Paduk cherche à obtenir le soutien officiel de Krug, seul penseur de l'état dont la renommée soit internationale. Pour provoquer sa soumission, il fait disparaître, les uns après les autres, tous ses amis et collègues, mais Krug n'accorde aucune importance à ces menaces jusqu'au jour où son fils est enlevé, puis torturé à mort de façon absurde et brutale. Dès lors, le seul moyen de pression sur Krug ayant disparu, il n'a plus aucune raison de céder au chantage. C'est à ce moment que son créateur décide de le délivrer de la souffrance en le faisant entrer dans la folie, puis ensuite d'entraîner le lecteur au milieu de l'amas de feuilles griffonnées qui constituent le roman. Dans cette trame relativement

-
1. Voir *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. Simon Karlinsky, New York: Harper & Row, 1979, p. 86. «The Person from Porlock» vient interrompre Coleridge en pleine rédaction de «Kubla Khan», poème qu'il a composé en rêve et dont il ne peut reprendre l'écriture après avoir été interrompu.
 2. *Bend Sinister*, 1947. New York: Vintage International, 1990. Toutes les références faites à cet ouvrage le seront sous la forme *BS*.
 3. Le choix du nom et du surnom du tyran renvoie à Hamlet, III, iv, 190 où il est appliqué à Claudius.

simple, viennent s'insérer une série d'allusions et d'évocations littéraires, notamment shakespeariennes, et plus particulièrement tout un développement qui occupe une bonne part du chapitre 7, sur la version de *Hamlet* qu'Ember est en train de réaliser pour le théâtre national. Si de nombreux commentateurs ont cherché à expliquer la relation établie entre l'intrigue du roman et celle de *Hamlet*, la fonction de la traduction elle-même n'a, jusqu'à présent, guère été abordée. Or, non seulement Ember nous offre des exemples de sa traduction de *Hamlet* dans la langue vernaculaire, qu'il va même jusqu'à justifier en la retraduisant en français (démarche absurde en soi, et encore plus illogique pour le lecteur anglophone à qui s'adresse le roman), mais le narrateur émaille tout le texte d'étranges expressions étrangères, généralement en italiques, tantôt incluses au texte anglais sans autre explication, mais le plus souvent suivies d'une traduction (ou de ce que le lecteur doit prendre pour une traduction) en anglais entre parenthèses. Le résultat produit est extrêmement déroutant. Dans tout ce travail sur le texte, l'intertexte et la traduction, il semblerait que le lecteur soit d'abord invité à trouver une relation thématique entre l'histoire d'Adam Krug et les traductions proposées, avec Ember pour médiateur. Toutefois, il a une idée très personnelle de sa fonction de traducteur, et justement bien adaptée à sa situation au sein de cet état autoritaire, dont il sert, semble-t-il très inconsciemment et naïvement, l'idéologie: il se fait interprète et rend l'obscur intelligible. Mais il prend tant à cœur cette mission nationale que pour *tra-duire*, Ember métamorphose comme pour *conduire* le lecteur *au-delà* du mimétique. Autant de transformations qui rapprochent le traducteur du commentateur et qui, loin d'honorer son travail, le tournent en dérision comme le fait obliquement remarquer Krug: «*Worte, worte, worte. Warts, warts, warts. My favourite commentator is Tschischwitz, a madhouse of consonants—or a soupier de petit chien.*» (BS, p. 115)¹

1. Le début de la citation fait écho à *Hamlet*, II, ii, 193. Le Dr. Benno Tschischwitz est l'auteur des études suivantes: *Shakespeare's Hamlet in seinem Verhältnis zur Gesamtbildung namentlich zur Theologie und Philosophie der Elisabeth-* →

Fear no more the frown of the great; / Thou art past the tyrant's stroke;¹

Ember, grâce à l'ampleur nationale de son activité, et Krug, grâce à sa notoriété, se croyaient, l'un comme l'autre, à l'abri des coups du tyran, et leur erreur tient peut-être au fait qu'ils pensaient pouvoir échapper à leur réalité fictionnelle à l'aide de leur propre écriture. La traduction soulève la question du passage qui apparaît dans le roman conjointement avec la notion abstraite de mort et l'image concrète de l'eau: flaques, lacs rivières dont on voit l'autre rive, mais dont les traversées sont toujours problématiques, voire mortelles; Krug va même jusqu'à confondre la mort de sa femme et celle d'Ophélie, entraînant le lecteur avec lui dans une superposition thématique encouragée par le travail d'Ember. Si Nabokov en utilisant *Hamlet* dans son roman, considère la pièce comme une création unique et première de la langue anglaise,² la porte qui ouvre sur l'anglais moderne, la pièce fondatrice en somme, il est aisé de comprendre comment et combien la traduction d'Ember doit compter dans la fondation de cet état «ekwiliste» à la tête duquel se trouve Paduk, dans la reconnaissance d'Ember-traducteur et, à travers lui, dans la reconnaissance de l'auteur. Seulement ces trois propositions sont contradictoires. Pour que le pouvoir de Paduk, tyran fictionnel, puisse être investi de l'autorité officielle au sein de l'œuvre de fiction dont il veut être le héros, il lui faut acquérir une stature universelle, reconnue à Hamlet, mais

← *Zeit* (Halle 1867) et *Shakespeare's Hamlet, vorzugsweise nach historischen Gesichtspuncten erläutert* (Halle 1868), ouvrages dans lesquels il essayait de retrouver trace de la pensée de Giordano Bruno dans *Hamlet*. (Dieter Zimmer dans la version allemande commentée de *Bend Sinister: Das Bastardzeichen*, Hamburg: Rowohlt, 1990, p. 341). Voir également *BS*, p. 112.

1. *Cymbeline*, IV, ii, 264-65.

2. Nabokov avait proposé dans *Roul*, revue de l'émigration publiée à Berlin, une traduction en russe de trois extraits de *Hamlet*: Acte IV, sc. 7 et Acte V, sc. 1 *Roul*, N° 3010 du 19 oct. 1930 et Acte III, sc. 1 *Roul*, N°3039 du 23 nov. 1930. (Voir Michael Juliar, *Vladimir Nabokov, a Descriptive Bibliography*, New York, Garland, 1986).

pas à Claudius, l'usurpateur de la pièce mise en abyme. Donc, pour convenir au tyran, il faut que la traduction d'Ember adapte le texte de Shakespeare aux besoins du roman; dans ce cas, il devient un traducteur dont la correction politique ne peut être mise en cause, mais dont les qualités deviennent suspectes. Enfin, il semble difficile de rendre justice à l'auteur une fois qu'à l'instar des opposants au régime de Paduk, il aura perdu la parole et la vie:

L'égorgerai-je ou non? Voici le vrai problème.
Est-il plus noble en soi de supporter quand même
Et les dards et le feu d'un accablant destin- (BS, p. 118)

C'est bien l'auteur que le traducteur assassine: en lui tranchant la gorge, il le prive de la parole. Par conséquent, le roman serait une bonne «traduction» du thème de la tyrannie. Quant à la traduction qu'Ember propose de *Hamlet*, elle en serait une bonne illustration grâce à la valeur évocatrice des images. Il faut aussi souligner que l'apparition de la traduction et du traducteur est non seulement synchrone avec la perte de l'être cher,¹ puisque le souvenir d'Olga est évoqué simultanément, mais de plus, Ember, le traducteur au nom emblématique, est chargé de la crémation d'Olga: il va donc réduire son corps en cendres, malgré lui et en dépit de tout l'amour qu'il pouvait lui porter: «she would lie now, a pinch of blue dust in her cold columbarium. / He had liked her enormously, and he loved Krug with the same passion» (BS, p. 31). Il est à craindre que le corps du texte qu'il a la charge de traduire ne subisse un sort comparable. Ce qui s'annonce implicitement quelques lignes plus loin: «the unfinished translation of his favourite lines in Shakespeare's greatest play- / follow the perttaunt jauncing 'neath the rack / with her pale skeins-mate.² / crept up tentatively but it

-
1. Voir la brève remarque de Herbert Grabs dans *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York & London: Garland, 1995, p. 499.
 2. Il s'agit d'une citation inventée à partir d'éléments shakespeariens: *perttaunt* apparaît sous la forme *perttaunt-like* dans *Love's Labour's Lost*, V, 2, 67, *jauncing* dans *Richard II*, V, 5, 94, *rack* dans *Hamlet*, II, 2, 506 (*The* →

would not scan because in his native tongue 'rack' was anapaestic» (*BS*, p. 32). En citant un passage fictif-collage d'éléments shakespeariens-le traducteur propose d'emblée l'écart sur le mode de la torture textuelle. Il prépare le lecteur à la relation d'équivalence entre la violence intratextuelle sur les personnages à l'intérieur du système fictionnel du roman et la violence intertextuelle de mots à mots. Ainsi l'absence d'exactitude dans la traduction devient paradoxalement représentative de la thématique générale de l'ouvrage où s'établit une homologie entre erreur et horreur, détail que Nabokov voulait peut-être signaler, avec une certaine dose d'humour, dans l'introduction au roman ajoutée en 1963: «Paronomasia is a kind of verbal plague, a contagious sickness in the world of words» (*BS*, p. xv).

La discussion sur *Hamlet* au chapitre 7 se déroule en trois temps: Ember, prend la parole pour rejeter l'adaptation scénique proposée par Wern qui s'inspire du Professeur Hamm¹ et pervertit l'original, faisant de Fortinbras, qu'il faut lire «fort-en-bras» et surnommé «Ironsides», le héros. Ce texte présente un monde malade: «as with all decadent democracies, everybody in the Denmark of the play suffers from a plethora of words» (*BS*, p. 108), pour lequel le seul remède serait «the simple word, *verbum sine ornatu*, intelligible to man and beast alike, and accompanied by fit action» (*BS*, pp. 108-109). Dans cette version tantôt les idées dominent les mots, tantôt les mots étouffent par leur nombre toute velléité d'action. Une fois encore, la situation est déroutante et quelque peu confuse, sans compter qu'outre les diverses transformations de l'action, le texte lui-même subit toutes sortes de distorsions, présentées sous forme de traductions intralinguales: «this quarry cries on havoc (meaning: the foxes have devoured one another)» (*BS*, p. 110), ou encore sous forme de glissements

← *Tempest, Anthony & Cleopatra, Sonnet XXXIII*) et *skeins-mate* sous la forme *skains-mate* dans *Romeo and Juliet*, II, 4, 162.

1. Tout ceci est une critique du commentaire de Franz Horn, repris par Horace Howard Furness en 1877.

lexico-phoniques: « Osric and Yorick almost rhyme, except that the yolk of one has become the bone (os) of the other» (*BS*, p. 110). Cette adaptation scénique viole le texte: elle renverse puis détruit l'ordre établi par l'auteur.

En deuxième lieu, Krug mentionne un projet d'adaptation hollywoodienne qui veut exploiter tous les événements un peu sensationnels de la pièce. Sur le plan verbal, cette seconde version fonctionne différemment, elle agit par amalgame et fait écho à l'évocation des vers favoris d'Ember cités plus hauts, donnant des rapprochements paradoxaux à l'effet burlesque. Voici comment débiterait la pièce: «Ghostly apes swathed in sheets / haunting the shuddering Roman streets. / And the mobled moon...» (*BS*, p. 111)¹, et le premier monologue de Hamlet serait «delivered in an unweeded garden that has gone to seed» (*BS*, p. 112): dans ces deux cas les transformations se situent au niveau de l'intelligible. D'autres fois, elles fonctionnent plutôt au niveau du sensible, à l'aide de simples effets lexicaux ou sonores. On voit alors Hamlet «dragging the dead Ratman from under the arras» ainsi que son père «smiting with a poleaxe the Polacks» (*BS*, p. 113). De plus, les deux pages consacrées à cette digression abondent en références littéraires et culturelles, toutes amenées sur le mode ludique par le philosophe Krug. Mais le lecteur, contrairement à l'effet produit par les pages précédentes, n'accorde aucune foi à ces propos qui viennent s'insérer au cœur de la tragédie romanesque, comme un moment de «comic relief» pour les deux amis encore obsédés par l'idée d'Olga et «the beautiful big body (...) burning behind a thick wall» (*BS*, p. 111). Les deux amis sont néanmoins inconscients du danger qui eux-mêmes les menace, en dépit des habiles jeux de miroir qu'offre la tragédie de Hamlet.

Enfin, la troisième étape intervient lorsqu'Ember, le traducteur, reprend le contrôle de la discussion qu'il continue sur le même ton ludique jusqu'à l'intervention autoritaire du narrateur qui vient interrompre le jeu verbal pour donner en exemple trois extraits de traduction, sous trois formes

1. Voir I, 1, 116, et II, 2, 502.

différentes et sans référence directe au texte. Là encore, le lecteur ne peut être que déconcerté. Le premier (*Hamlet*, III, i, 56) est écrit dans un mélange original de russe, d'ukrainien, de yiddish et d'allemand¹ et est parfaitement inintelligible pour qui n'a pas connaissance de ces langues. Cette traduction est ensuite faussement «explicitée» par la traduction française citée plus haut, mais demeure tout autant inaccessible au lecteur anglophone à qui est destiné le texte. D'ailleurs Ember nous annonce qu'il plaisante encore et que ce n'est qu'avec le second exemple (*Hamlet*, IV, vii, 165) qu'il aborde véritablement le sujet. Cette fois traduction (russe) et original sont une adaptation libre des paroles de la reine. Quant au troisième (*Hamlet*, III, ii, 259) il n'est donné qu'en russe dans un mélange de langue vulgaire et théâtrale, émaillée de termes désuets.²

Donc, cette discussion, qui ne s'arrête pas qu'à ces quelques exemples frappants, vient bien s'inscrire en écho au thème de la tyrannie et poser le problème de la traduction dans sa dimension mystificatrice. Ce n'est pas tant le degré d'erreur qui importe que la supercherie. La mystification collective, qu'elle soit intellectuelle ou politique, sert d'une certaine façon à assurer le contrôle des personnes qu'elle abuse. Elle permet d'affirmer sa supériorité, d'assurer sa domination et d'asseoir son pouvoir par la force accordée à la falsification. Ici, Vladimir Nabokov entend traduire une réalité factuelle (nazisme et communisme) en fiction en insistant sur toutes leurs absurdes déformations, et une réalité fictionnelle (*Hamlet*) en fausse réalité par le biais des déviations de la traduction: il présente ainsi le passage de ce qui est à ce que l'on veut qui soit. Il attribue, en somme, au traducteur le pouvoir d'imposer sa volonté à tout un monde de lecteurs et il en signale les dangers.

-
1. Voir *The Nabokov-Wilson Letters*, Simon Karlinsky ed., New York, Harper & Row, 1979, p. 186.
 2. Je tiens à remercier ici Madame Svetlana Mailhot pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée pour tout le repérage et l'explicitation des passages en russe dans *Bend Sinister*.

II. This spirit, dumb to us, will speak to him¹

Le fantôme n'est intelligible qu'aux oreilles qui savent l'entendre, le comprendre et transmettre ses paroles, à celui donc qui sera son interprète, qui donnera une signification au souffle dénué de sens. D'ailleurs le nouvel état, et ses nouveaux chefs, dont le nouveau président de l'université, ne sont pas toujours compréhensibles: «Your words are conundrums to me but don't let that stop you» (BS, p. 57). Ils sont tout aussi obscurs que les éléments fantastiques de la scène favorite d'Ember dans *Hamlet*, la première, celle qui pose toutes les troublantes données du mystère. La présence du traducteur s'impose, mais le rôle de l'interprète risque de n'être pas moins délicat. Or, avant de pousser plus loin cette réflexion sur le texte, pouvons-nous définir «la bonne traduction» comme étant celle dont le degré d'exactitude et de fidélité est le plus grand ? Définition qui pose le problème du sens, dénotatif tout autant que connotatif-avec renvoi à la dénomination d'un référent de nature quasi-immuable-et de la signification. Ceci conduit à la question qu'énonce Jean Molino: «Y aurait-il (...) quelque chose comme une signification littérale qui constituerait le point de départ et le point de référence de toute signification ? Il est possible d'en poser l'existence, mais en précisant aussitôt que cette signification littérale n'est jamais donnée, c'est quelque chose comme un idéal régulateur et qu'il faut construire.»² C'est justement parce qu'il n'existe pas de critères objectifs qui permettraient de déterminer les limites de la signification que le problème du traducteur-interprète se pose. Pour cerner au plus près le problème de la signification, Nabokov posait comme postulat de départ, outre la connaissance du langage, celle de l'auteur, de la culture de l'auteur (pour traduire *Eugène Onéguine*, Nabokov alla jusqu'à lire tous textes dont Pouchkine avait pu s'inspirer dans la version et l'édition dans lesquels il les avait lus), et de toutes les données

1. *Hamlet*, I, i, 171

2. Voir *L'interprétation des textes*, sous la direction de Claude Reichler, Paris: Minuit, 1989, p. 45.

sociales, historiques, scientifiques, culturelles ou autres, nécessaires à la compréhension. Ainsi paré, il se fixait ensuite comme norme la traduction littérale et il fut le premier à craindre que le traducteur n'interpète son texte et n'en change la nature.¹ Il exprima aussi très tôt des doutes quant au statut moral et esthétique de la traduction et de sa légitimité face aux grandes œuvres de la littérature russe ou anglaise dont elle ne pouvait rendre à la fois «la rime et la raison» car une traduction littérale ne transmet que les cendres sans préserver la flamme et toute autre forme de traduction dénature l'original.² Rendre intelligible revient à intervenir au niveau de l'entendement pur en faisant abstraction des facultés sensorielles que les images nabokoviennes sollicitent toujours très régulièrement. Or, pour préparer son lecteur à ce défigurement du texte et le jeter dans le même brouillard d'obscurité que rencontre déjà Krug dès qu'il entreprend de traverser le pont sur la Kur au chapitre 2, son créateur lui fait ensuite casser ses lunettes et le rend dépendant des lectures d'autrui.

De surcroît, lieu privilégié de l'interprétation et du jeu, le théâtre représentait certainement le miroir idéal pour Nabokov. La glose shakespearienne de *Bend Sinister* ne s'appuie que sur des interprétations erronées et permet de reconstruire les idées de Nabokov-traducteur. S'il se méfie des travers de la traduction, il n'en nie pas la validité lorsqu'elle respecte certaines règles qu'il a fait siennes. Il établit une typologie des erreurs en traduction qu'il range en trois catégories dues à: 1) l'ignorance, 2) la disparition de mots ou d'expressions difficiles, obscurs ou obscènes, 3) la mise au goût du public. Elles peuvent être appliquées aux lectures de *Hamlet* dans le roman.

-
1. A propos du choix d'un traducteur allemand pour *Bend Sinister* en 1948, voir *Selected Letters, 1940-1977*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989, p. 80.
 2. Voir l'article d'Elizabeth Klosty Beaujour dans *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 714.

Le développement sur *Hamlet* est introduit dans son rapport à Ember, son traducteur, et passe d'abord par une lecture d'images. Ember est alité avec un rhume-qui ne manque sûrement pas d'handicaper ses facultés intellectuelles-et les trois gravures étudiées se trouvent au-dessus de son lit. Dans cette démarche, l'interprétation des signes est toujours accompagnée de référents textuels qui servent de justificatifs à la démonstration, comme cette légende suivie de son commentaire: «'Ink, a Drug.' Somebody's idle pencil (Ember highly treasures this scholium) has numbered the letters so as to spell *Grudinka* which means 'bacon' in several Slavic languages.» (BS, p. 105). A partir de là, Nabokov tourne en dérision la pseudo-érudition qui accorde aux procédés astucieux une valeur scientifique et n'est guère plus qu'une forme d'ignorance masquée derrière des mots chargé de faux sens. Dans cette opération, la lettre prime sur le sens parce que le traducteur-interprète ignorant a cru capter le signifié dans le signifiant et qu'il s'est laissé abuser par ses sens.

Dans les adaptations proposées ensuite, le travail de l'exégète correspond plutôt à un renversement de l'idée qu'a Nabokov du deuxième type de fautes commises par les traducteurs: loin d'être débarrassé des éléments encombrants, le texte est enrichi de toutes sortes de subtilités qui sont la signature de leur auteur-cherchant ainsi à laisser sa marque. Au lieu de procéder au dégagement de la signification du texte (qui peut équivaloir à une perte, puisque cette opération passe par un forme d'universalisation ou de déhistoricisation de la langue de l'œuvre) c'est-à-dire de le détemporaliser, les adaptateurs de *Hamlet* dans *Bend Sinister*, et Ember en tête, le retemporalisent. Non seulement, ils commettent le péché d'omission, mais aussi le mensonge. En vérité les exemples sur lesquels est bâtie cette démonstration sont une négation de la traduction car ils appartiennent au domaine de l'interprétation, comme l'a fort bien énoncé George Steiner: « Translation is, and always will be, the mode of thought and understanding: 'Giacchè tradurre, in verità, è la condizione d'ogni pensare e d'ogni apprendere.' Those who negate translation are themselves interpreters»

(George Steiner 1975, p. 251).

Si l'on privilégie l'abstrait en conservant le sens premier chargé d'évocations symboliques-mais parfois abstruses dans la langue d'arrivée-on laisse tomber la signifiante étymologique et le corps historique de l'œuvre, donc on déshistoricise. On produit un sens pur et univoque.¹ Souvent dans le texte traduit, la relation aux résonnances passées de la langue et de la culture disparaît pour laisser la place à une langue plus pure, plus claire, plus nette, moins floue, moins symbolique, moins chargée d'échos et de reflets, donc dans l'ensemble plus immobile. Alors le traducteur peut-il être tenté de revivifier son texte par rapport aux versions antérieures pour échapper à: «the horror of hearing the actors lapse with a kind of atavistic relief into the gibberish of the traditional version (Kronberg's)² whenever Wern, who is weak and prefers ideas to words, allows them to behind my back» (*BS*, p. 107). Dans ce cas, il s'agit bien de donner la primauté à de fausses interprétations, ici motivées idéologiquement, mais qui sont parfois le résultat de choix esthétiques obéissant à une mode: «it was the rule with Russian versions of Shakespeare to give Ophelia richer flowers than the poor weeds she found» (Nabokov, 1981, p. 316).

Or le rôle véritable du traducteur est d'éveiller chez le lecteur du texte second une émotion comparable à celle qu'a pu éprouver le lecteur du texte premier. Ce qui ne se produit à aucun stade de *Bend Sinister*. Quand le texte d'origine a été dénaturé, le spectateur, l'auditeur ou le lecteur est agacé, comme Ember, lorsqu'il entend les acteurs interpréter la version de Kronberg de *Hamlet*, ou Krug lorsqu'il lit le discours officiel qu'il est censé prononcer et que Paduk a fait préparer pour lui: «this last sentence seems to be a garbled passage from one of my works. A passage turned inside out by

-
1. Voir l'excellent article d'Antoine Berman, «L'essence platonicienne de la traduction», *La traduction*, Revue d'Esthétique N° 12, Toulouse: Privat, 1987, pp. 63-73, dont je ne donne ici qu'un bien piètre aperçu.
 2. Il s'agit d'une allusion à la traduction en russe de Kroneberg.

somebody who did not understand the gist of my remarks» (*BS*, p. 150). Il peut aussi cesser de contrôler son attention et être translaté vers d'autres mondes que ceux du texte, comme Krug quand il écoute la traduction d'Ember: «As he sits listening to Ember's translation, Krug cannot help marvelling at the strangeness of the day. He imagines himself (...) He listened to the rich-toned voice (Ember's father had been a Persian merchant) and tried to simplify the terms of his reaction» (*BS*, p. 119). Dans tous les cas, ces exemples posent le problème de l'écriture, car d'une part, la version écrite des pièces de Shakespeare, n'est-elle pas une forme de traduction, de translation sur le papier de dialogues d'acteurs ? Et d'autre part peut-on considérer en rapport d'équivalence traduction et écriture, comme le suggère Michel Gresset ?

S'il est vrai que, par définition, une traduction est et ne peut être qu'asymptotique parce qu'elle ne peut jamais, toujours par définition, «rejoindre» l'original mais, au mieux, le *doubler*; et s'il est vrai que le paradoxe du traducteur réside en ceci que, même s'il est génial, son travail doit viser la transparence, traduire s'inscrit au cœur même d'une problématique qui date probablement des romantiques, et qui assigne à l'écriture la finalité d'exprimer «la parole essentielle» (...) traduire, ce n'est pas seulement écrire «selon» un texte précédent et présent, copier dans une autre langue, copier «à-côté», c'est-à-dire encore, comme disait Poe, «paraphraser». C'est aussi, tout court, écrire, au sens quasi mallarméen du terme: connaître le vertige de la feuille blanche.»¹

III. Bless thee, Bottom! bless thee! thou art translated²

Choisir pour emblème de la «translation»-traduction ou glissement-la tête d'âne, ce n'est pas exprimer une forme de condescendance, voire de

1. Michel Gresset, «De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture», Nancy: RFEA N° 18, 1983, p. 517.

2. A Midsummer-Night's Dream, III, i, 122.

mépris, à l'égard des traducteurs en général, d'Ember ou de Nabokov en particulier, mais simplement imager cette fonction transformative qui peut parfois jouer de sinistres tours. C'est aussi parce que la métamorphose de Bottom symbolise le passage d'un corps à un autre, cette transmigration qu'évoquait Nabokov et qui doit s'accompagner d'autres changements-notamment locutoires-pour pouvoir être acceptée sans difficulté par les interlocuteurs. Ce qui soulève la question de l'identité et de l'autorité-autorité de l'«auctor» fondateur du texte littéraire, et de celui qui transmet un droit. Cette question renvoie aussi au premier titre de travail de *Bend Sinister*, «The Person from Porlock» qui pose en d'autres termes le problème de l'autorité à travers les personnages et leur(s) auteur(s).

Lorsque, dans le chapitre 7, le narrateur introduit Shakespeare, il s'interroge aussitôt sur son identité à partir de digressions sur des gravures et autres documents utilisés par les Baconiens, mais utilise la polémique pour jouer sur l'ambiguïté des noms Bacon et Ham-let, réintroduire le thème du traducteur et ensuite celui de la mort d'Olga. Une fois encore, alors que ce chapitre semble transporter son lecteur dans le monde shakespearien, le narrateur reprecise les limites fictionnelles de son roman. C'est un point important, car un des objectifs de Krug sera justement d'essayer de sortir de ces limites pour échapper à la tyrannie, et le seul à lui permettre d'y parvenir, à la fin de la diégèse, sera son créateur, détail déjà indiqué ici: «the glory of God is to hide a thing, and the glory of man is to find it» (*BS*, p. 106). Le lien étroit que tisse l'écriture entre Adam Krug, l'homme par excellence-qui pourrait être le père spirituel de la nouvelle nation ekwiliste-et le démiurge, se révèle au fil du texte. D'ailleurs, un peu plus bas le lecteur est invité à resituer l'action au niveau verbal: «philosophers and poets (are) accustomed to believe that words are superior to deeds», donc dans un monde fait de mots ce seront nécessairement les mots qui primeront. C'est pourquoi la digression sur *Hamlet* n'a pas pour fonction essentielle de faire ressortir le thème politique du roman dont la force se suffit à elle-même, mais elle a pour but d'entraîner le lecteur dans le sillage d'Ember, et de lui faire

comprendre que sa traduction, comme les précédentes, est une forme de subversion textuelle qui cherche à réduire le texte à une intrigue et donc à l'enfermer dans le totalitarisme des mots. Aussi, l'ironie nabokovienne interrompt-elle la digression sur la traduction de *Hamlet* avec l'arrestation d'Ember: «'The chief difficulty that assails the translator of the following passage,' said Ember (...) 'the chief difficulty—'» (BS, p. 122).

Dans *Bend Sinister*, le lecteur se trouve confronté à une étrange dualité-celle de la traduction et de la création, tout comme Ember et Krug se trouvent confrontés à une absurde dualité au cours de la conversation qui précède l'arrestation d'Ember: «'that's queer.' (...) Two organ-grinders were standing there a few paces from each other, neither of them playing (...) 'it is a very singular picture. An organ-grinder is the very emblem of oneness. But here we have an absurd duality'» (BS, p. 121). Pour accompagner ce phénomène et le bouleversement qu'il engendre, le narrateur introduit dans la bouche des deux agents de l'état venus procéder à l'arrestation, des expressions allemandes non traduites, car très banales dans ce contexte: «*und so weiter*» (BS, p. 123), «*Heraus, Mensch, marsch*» (BS, p. 125). L'effet évocateur des sons de brèves interjections allemandes souligne la tension du moment et permet de reterritorialiser la violence. Dans le même élan, Ember se laisse aller à exprimer sa douleur en français toujours sans que le narrateur propose de traduction: «'Et voilà...et me voici...' (...) *Un pauvre bonhomme qu'on traîne en prison. Oh, I don't want to go at all! Adam isn't there anything that can be done? Think up something, please! Je suis souffrant, je suis en détresse...*» (BS, p. 127). Il est désormais aisé d'imaginer qu'à chaque langue correspondent certains comportements ou états d'âme, comme si Nabokov souhaitait appairer langue et style pour montrer à quel point le facteur linguistique influe sur le mode d'expression. Donc pour traduire, et à fortiori composer, dans une autre langue il faut savoir transformer en finesses linguistiques les subtilités culturelles, donc établir de nouvelles frontières culturelles. Toutefois, l'idée que Nabokov se faisait de la traduction ne lui permet pas d'appliquer ces méthodes. Ainsi dans son

compte-rendu de *Three Russian Poets*, Philip Toynbee ne manque pas de souligner: «A curious and not unpleasing fact about the verse of Mr Nabokov is that it constantly and felicitously echoes the tones of certain English poets. In translating Pouchkine, echoes of Byron are, of course, inevitable (...) For myself, I can see no objection to these echoes, though there is perhaps a danger that they may introduce yet another obscuring term between the original version and ourselves»¹

Finalement toutes les violences que subit la langue, quelle qu'elle soit, dans *Bend Sinister*, mettent en scène le meurtre de la langue maternelle et la quête d'une nouvelle autorité par la métamorphose. En conséquence le territoire de la langue maternelle doit être déterritorialisé par la nouvelle langue véhiculaire qui doit créer un nouvel espace où se mettront en place les nouveaux repères culturels. Ce processus de déterritorialisation se produit tout au long du roman au moyen des amalgames linguistiques, que Nabokov appelle dans son introduction, «the hybridization of tongues» (*BS*, p. xv), et des fausses traductions suggérées. Mais le procédé est poussé à l'absurde puisqu'Ember, après d'autres, entreprend presque de déterritorialiser Shakespeare pour s'en emparer, sans comprendre que le passage d'un territoire vers l'autre ne s'effectue pas au moyen de l'appropriation de l'auteur mais de la langue.

Curieusement, un recensement des expressions dans une autre langue que l'anglais, données sans traduction, montre que le français vient très nettement en tête (sous des formes extrêmement variées, allant des expressions approximatives et fautives du professeur français, aux citations littéraires, en passant par les phrases incluses au discours ou à la narration), suivi du latin (expressions de type proverbial pour l'essentiel). Quant à l'allemand et au russe, leur présence est presque négligeable: ils sont pratiquement toujours accompagnés d'une traduction (exacte ou inexacte),

1. Il s'agit d'un recueil de traductions de Nabokov de poèmes de Lermontov, Tioutchev et Pouchkine. Article paru dans *The New Statesman* du 7 août 1948.

sans parler de la langue hybride qui est aussi donnée avec sa prétendue traduction. Quel est l'objectif de Nabokov dans cette démarche ? Il vide certaines langues de leur contenu affectif pour en faire des outils qui vont lui servir à modeler sa nouvelle langue d'expression, et ainsi accomplir sa métamorphose. D'ailleurs Kafka qui n'écrivait pas dans sa langue maternelle non plus apparaît à plusieurs reprises dans ce roman en compagnie de Gregor. Nabokov comme Kafka, après avoir décontextualisé sa langue d'origine n'a pas cherché à mettre en place de nouvelles normes dans la nouvelle langue de création, qui devient en elle-même une création. Processus qu'Ember amorce, avec un succès limité, dans *Bend Sinister* et auquel Nabokov aboutira dans *Ada* et *Pale Fire*.

IV. Conclusion

L'auteur acquiert son autorité en se plaçant sur la scène de l'écriture et en faisant sien le simulacre. C'est bien pour cette raison que Paduk, le tyran, et le padographe que son père a inventé-cette machine qui reproduit l'écriture manuscrite, donc un engin à fabriquer mécaniquement des manuscrits (*BS*, p. 69)-n'accède jamais à l'autorité suprême mais se fond dans le néant: «Paduk, his features dissolving in the water of fear, had slipped from his chair and was trying to vanish» (*BS*, p. 240). Dans le monde du simulacre, Nabokov a deux places, celle de traducteur: ici, il imite fidèlement l'original et dans sa fidélité à l'original, il ne réalise qu'une mauvaise copie en ce sens qu'elle n'établit pas de nouvelles frontières culturelles; et celle de créateur: là, en instaurant de nouvelles données linguistiques, culturelles et artistiques parfaitement originales, il met en place tout un système qu'il fera évoluer jusqu'à la fin de sa vie, qui fait de cette langue un objet unique, un nouveau langage-lui-même intraduisible ? Peut-être semblable à celui de Shakespeare, l'écrivain par excellence, le modèle immuable:

Nature had once produced an Englishman whose domed head had been a hive of words; a man who had only to breathe on any particle of his stupendous vocabulary to have that particle live and expand and throw out

tremulous tentacles until it became a complex image with a pulsing brain and correlated limbs. Three centuries later, another man, in another country, was trying to render these rhythms and metaphors in a different tongue. This process entailed a prodigious amount of labour, for the necessity of which no real reason could be given (...) imitation presupposed a voluntary limitation of thought, in submission to another man's genius. Could this suicidal limitation and submission be compensated by the miracle of adaptive tactics, by the thousand devices of shadography, by the keen pleasure that the weaver of words and their witness experienced at every wile in the warp, or was it, taken all in all, but an exaggerated and spiritualized replica of Paduk's writing machine? (*BS*, pp. 119-120)

En infligeant dans *Bend Sinister* à l'anglais de Shakespeare les tortures qu'il lui fait subir, Nabokov nous offre le rêve du langage absolu-à la fois outil et objet fini-dont la force est telle, que comme Krug, grâce au pouvoir de son créateur, il résiste au pire martyr.

Bibliographie

1. Alexandrov, Vladimir, E., *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York & London: Garland, 1995.
2. Juliar, Michael, *Vladimir Nabokov, a Descriptive Bibliography*, New York, Garland, 1986.
3. *La traduction*, Revue d'Esthétique N° 12, Toulouse: Privat, 1987.
4. Nabokov, Vladimir, *Lectures on Russian Literature*, ed. Fredson Bowers, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
5. ————, *Bend Sinister*, 1947, New York: Vintage International, 1990.
6. ————, *Camera Obscura*, London: John Long, 1936, trad. de *Kamera Obskura*, [Texte russe] Paris: Sovremennye Zapiski, 1933.
7. ————, *Laughter in the Dark*, 1938. London: Penguin Books, 1986.
8. ————, *The Real Life of Sebastian Knight*, 1941, London: Penguin Books, 1964.
9. ————, (traducteur), *Three Russian Poets*, Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev, Norfolk, Conn.: New Directions, 1944.
10. ————, *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. Simon Karlinsky, New York:

Harper & Row, 1979.

11. Reichler, Claude, (ed.), *L'interprétation des textes*, Paris: Minuit, 1989.
12. RFEA (Revue Française d'Études Américaines) N° 18, Nancy: PUN, 1983.
13. Shakespeare, William, *The Works of William Shakespeare*, London: Macmillan & Co, 1921.
14. Steiner, George, *After Babel*, New York and London: O. U. P. 1975.

Archive of SID