



Revue de sociolinguistique en ligne

n° 25 – janvier 2015

*L'autotraduction : une perspective
sociolinguistique*

Numéro dirigé par Christian Lagarde

SOMMAIRE

- Christian Lagarde : *Des langues minorées aux « langues mineures » : autotraduction littéraire et sociolinguistique, une confrontation productive.*
- Rainier Grutman : *L'autotraduction : de la galerie de portraits à la galaxie des langues.*
- Christian Lagarde : *De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire.*
- Julio-César Santoyo : *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica.*
- Xosé Manuel Dasilva : *Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una visión a partir del contexto de Galicia.*
- Elizabeth Manterola Agirrezabalaga : *La autotraducción en el contexto vasco : entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo.*
- Katixa Dolharé Çaldumbide : *L'autotraduction comme résistance aux idéologies aliénantes et voie vers la paix : l'exemple de l'œuvre d'Itxaro Borda au Pays basque nord (Iparralde).*
- David ar Rouz : *De l'autotraduction à la traduction de soi : éléments de réflexion bretonne.*
- Erwan Hupel : *Le cœur et l'esprit : déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons.*
- Joan-Claudi Forêt : *L'auteur occitan et son double.*
- Turo Rautaoja & Yves Gambier : *L'autotraduction : une pratique ancienne, un concept ambigu. Le cas du Suédo-Finlandais Karl Ekman.*
- Peggy Pacini : *L'autotraduction chez Grégoire Chabot : médiation, transmission, survie d'une communauté et d'une littérature de l'exigüité.*
- Michel Calapodis & Elisa Hatzidaki : *Du bilinguisme littéraire à la diglossie socio-historique : le cas de l'œuvre de Vassilis Alexakis.*
- María Recuenco Peñalver : *Vassilis Alexakis ou le paradoxe systématique de l'autotraduction.*
- Olga Anokhina : *Les traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou autotraduction ?*
- Helena Tanqueiro & Meritxell Soria : *Análisis traductológico de referentes culturales en La testa perduda di Damasceno Monteiro de Antonio Tabucchi.*
- Chiara Montini : *S'autotraduire en traduisant les mots : la vie entre deux langues de Dolores Prato.*
- Delfina Cabrera : *Écrire en « demi-langue ». Multilinguisme et autotraduction dans les premiers scénarios de Manuel Puig.*

TRADUCTIONS VERS L'ANGLAIS DE VLADIMIR NABOKOV : TRADUCTION OU AUTOTRADUCTION ?

Olga Anokhina

ITEM, UMR 8132 CNRS/ENS

Nabokov a grandi et a vécu toute sa vie entouré de locuteurs plurilingues qui, comme lui, passaient avec la plus grande aisance d'une langue à une autre au sein d'une même conversation ou au sein d'une même lettre (ses échanges épistolaires étendus en témoignent). Il est donc très naturel pour Nabokov de transposer ses pratiques linguistiques quotidiennes dans son écriture et cela deviendra encore plus facile, une fois que sa renommée mondiale lui offrira une « immunité » et une liberté linguistiques absolues face aux pressions du monde éditorial unilingue¹. Quelle que soit la langue d'écriture de Nabokov², ses textes sont remplis d'interférences en langues étrangères, ce qui exige de ses lecteurs la même ouverture d'esprit et les mêmes aptitudes linguistiques³. Si cela ne constituait pas un problème pour ses lecteurs russophones de l'époque, tous exilés et plurilingues comme Nabokov lui-même, la question s'est posée pour ses lecteurs anglophones et francophones. Afin de pallier une éventuelle difficulté de lecture, dans ses œuvres anglophones, l'écrivain traduit des termes et des phrases écrits en langue russe directement dans le corps du texte, entre parenthèses⁴. En revanche, il ne traduit presque jamais les incursions en langue française qui peuvent être relativement nombreuses selon l'œuvre⁵, en laissant son lecteur anglophone se débrouiller tout seul. L'abondance de la langue française dans les œuvres anglophones de Nabokov pose également un sérieux problème aux traducteurs de ces œuvres en français⁶. La pluralité et la richesse

¹ On sait que le monde éditorial est en principe hostile aux publications plurilingues et oblige la production plurilingue à se plier aux normes unilingues nationales. Plus la renommée d'un écrivain est grande, plus il aura de facilité à s'y soustraire.

² Des spécialistes de Nabokov attribuent souvent, à tort, le plurilinguisme flamboyant aux dernières œuvres – anglophones – de Nabokov (voir, p. ex., Bouchet (2012) ou E. Klosty Beaujour (2012)). En réalité, l'analyse des manuscrits de ses œuvres de jeunesse écrites en russe montrent que Nabokov a toujours été et a toujours fonctionné comme un locuteur et un scripteur plurilingue. Je l'ai évoqué dans Anokhina (2012b) et Anokhina (sous presse).

³ J'ai évoqué les stratégies que Nabokov mettait en œuvre pour donner à ses lecteurs accès aux éléments exolingues de ses œuvres dans Anokhina (2012b).

⁴ Il n'utilise pratiquement jamais les notes de bas de page à ces fins, comme le font certains autres écrivains plurilingues.

⁵ Le français est particulièrement présent dans le dernier roman de Nabokov en langue anglaise *Ada ou l'ardeur*.

⁶ Sur la traduction des œuvres plurilingues voir, p. ex., Grutman (2012). Sur la traduction des œuvres plurilingues de Nabokov, voir Anokhina (sous presse).

linguistique de la production littéraire de Nabokov perd beaucoup de son éclat plurilingue lors de la traduction de ses œuvres vers le français⁷ :

À ce propos, et d'une manière plus générale, il faut savoir que l'un des charmes de l'écriture de ce roman tient à la virtuosité avec laquelle l'auteur joue, en même temps, de trois langues différentes : l'anglais, le français et le russe, et les fait alterner, comme un peintre jouant des trois couleurs. Traduire ce livre en français, c'est perdre un des trois langages, ne plus se servir que de deux couleurs. C'est renoncer à un certain jeu de facettes, d'éclats, de scintillement et de surprises dans l'écriture elle-même, quelles que soient les équivalences proposées⁸.

Avant d'observer en détail les stratégies que Vladimir Nabokov utilisait lors de l'(auto)traduction de ses œuvres vers la langue anglaise, je voudrais évoquer rapidement une typologie générale des stratégies créatives que des écrivains plurilingues mettent en œuvre lors de l'écriture. On verra alors que l'autotraduction représente l'une des stratégies créatives possibles – et de fait très pratiquée – par des écrivains plurilingues.

Typologie des stratégies de création mises en œuvre par les écrivains plurilingues

Séparation fonctionnelle des langues

La première stratégie créative utilisée par les écrivains plurilingues consiste dans la séparation fonctionnelle des langues. Cela veut dire que chacune des langues parlées par un écrivain remplit une fonction bien spécifique dans le processus créatif. On peut observer ce fonctionnement dans les manuscrits d'écrivains plurilingues à différentes époques.

Ainsi, Pétrarque (XIV^e) utilisait le latin pour se donner des indications métadiscursives alors qu'il composait des vers en langue vulgaire⁹.

Quand on observe les manuscrits d'Alexandre Pouchkine (XIX^e), qui maîtrisait parfaitement le français et le russe, on constate que le français est sollicité surtout à l'étape de *planification*, alors que la langue russe surgit dès les premières tentatives de *textualisation*¹⁰. La répartition fonctionnelle des langues chez Pouchkine se fait donc selon l'étape ou la phase créative¹¹.

Toutefois, la séparation fonctionnelle n'est pas toujours clairement identifiable¹². Cela nous amène à réfléchir sur une deuxième stratégie d'écriture plurilingue : le code-switching.

Code-switching

Le code-switching a été observé dans les pratiques langagières orales des locuteurs plurilingues. Il renvoie à l'alternance des codes linguistiques au sein du même énoncé¹³. Or,

⁷ Voir Anokhina (sous presse).

⁸ Commentaires de Jacques Tournier sur sa traduction de *Ada ou l'ardeur*. Département des manuscrits, NYPL (USA). Je remercie très chaleureusement Dimitri Nabokov pour l'autorisation de consulter les archives de son père à la Library of Congress, Washington DC et à la New York Public Library. Je remercie également les collaborateurs des départements de manuscrits de ces deux bibliothèques pour leur aide précieuse dans mes recherches.

⁹ Ses autographes sont conservés aujourd'hui à la bibliothèque de Vatican. Ils permettent d'observer l'utilisation des langues par Pétrarque, pour qui l'écriture en italien est indissociable d'une pensée autoréflexive en latin. À ce sujet, voir Giaveri (2012).

¹⁰ Tomachevski (1928).

¹¹ Sur les étapes de travail créatif, voir Biasi (2005) et Hayes & Flower (1980).

¹² On observe les mêmes phénomènes chez l'écrivain grec *Dionysios Solomos*. Pour une analyse détaillée, voir Pavlou (2012).

ce phénomène peut également être observé à l'écrit, notamment, dans les brouillons des écrivains plurilingues, dans leurs échanges épistolaires et même, parfois, dans leurs œuvres publiées. Rainier Grutman a désigné ce phénomène par le terme d'*hétérolinguisme* qui correspond, pour lui, à l'utilisation des idiomes étrangers dans une œuvre littéraire¹⁴.

Les locuteurs ayant une bonne maîtrise des langues sont a priori censés utiliser les codes linguistiques de manière séparée et indépendante¹⁵. En réalité, de nombreux écrivains plurilingues mélangent les codes linguistiques au cours de leur activité d'écriture en transgressant ainsi les normes linguistiques unilingues¹⁶. Certains écrivains, comme Léon Tolstoï ou Vladimir Nabokov mélangent constamment les codes linguistiques lors de l'écriture.

Nabokov était reconnu comme un écrivain russe de renom et comme l'un des meilleurs écrivains américains. Plus d'un critique littéraire a admiré son style extraordinaire et son inventivité lexicale en langue anglaise. Or, quand on observe de près les néologismes et les jeux de mots dans ses œuvres anglophones, on constate que, bien souvent, cette créativité linguistique est motivée par les langues russe et française¹⁷.

En observant les différents types de documents de Nabokov : les manuscrits, les lettres et les œuvres publiées, on voit que les *interférences linguistiques*¹⁸ sont partout. On pourrait même dire qu'elles constituent le trait principal de la production écrite de Nabokov. Les trois langues de l'écrivain : le russe, l'anglais et le français s'y mélangent souvent de manière aléatoire.

Dans l'exemple (1), nous avons des interférences en français dans le texte russe :

(1) Прежде всего о рассказе: он мне гораздо больше понравился, чем я того ожидал после вашей суровой самокритики и отзыва Замятина, о котором вы писали. В нем есть сжатость, развитие действия и несколько очень удачных *petites trouvailles* (как, например, весь пассаж о *cul-de-jatte*'ах !). (...) Мне совестно вас *importuner*, но вы сами мне как то сулили рецензию фр. Эланса.

[Tout d'abord au sujet de votre nouvelle : je l'ai appréciée bien plus que je ne l'imaginai après votre sévère autocritique et après le compte rendu de Zamjatine dont vous m'avez parlé dans votre lettre. Cette nouvelle a une concision, de l'action et quelques *petites trouvailles* particulièrement réussies (comme par exemple, tout le passage sur les *cul-de-jatte* !). (...) Je suis très gêné de vous *importuner*, mais vous m'avez vous-même promis un jour le compte rendu du fr. Elance] (Lettre de V. Nabokov à Zinaïda Schakhovskoy)¹⁹.

Dans les exemples (2) et (3), c'est le russe qui s'entremêle avec l'anglais :

(2) Recollections are always a little « stylized » (stilizovanī), as your father used to say. (*Ada or ardor*, p. 184)

¹³ Il convient de distinguer le *code switching* des phénomènes de *code-mixing*, lequel consiste à combiner les morphèmes venant de différentes langues.

¹⁴ Grutman (1997 et 2012).

¹⁵ La linguistique contrastive a même choisi pour objet de prédire les interférences que les apprenants des langues étrangères sont susceptibles de faire en fonction de leur langue maternelle et de la langue apprise. Cela afin de prévenir et de remédier aux interférences qui viendraient « polluer » une production « linguistiquement correcte ».

¹⁶ Un numéro récent de la revue électronique *Continents Manuscripts.org* questionne précisément les limites de ce que l'on peut appeler la « norme » et le « linguistiquement correct ». Cf. Anokhina, Davaille, Sanson (2014).

¹⁷ Je renvoie à ce sujet aux remarquables travaux de Jane Grayson (1977).

¹⁸ L'interférence est un phénomène linguistique issu du fait du contact de langues. Selon W. Mackey, « l'interférence est l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre » (Mackey, 1976 : 397).

¹⁹ Library of Congress, Manuscripts Division, Lettres à Schakhovskoy, Zinaïda, princesse, 1932-1935, box 22 folder 1, n°18.

(3) ...when children are still quite tiny (*takie malyutki*), we cannot imagine that we can go without them, for even a couple of days... (*Ada or ardor*, p. 184)

Dans tous les exemples suivants, on observe de nombreuses interférences françaises qui viennent « corrompre » l'intégrité linguistique du texte en anglais :

(4) ...but hiw widow easily soldthem for the price of a flat in Paris to the local magazin *Pitch* which specialized in soccer and diabolical *faits-divers*. (L'original de *Laura*, fiches 5-6, p. 50)

(5) He was what used to be termed a *charmeur*. (L'original de *Laura*, fiche 7, p. 51)

(6) She was often alone in the house with Mr. Hubert, who constantly « rowled » (*rodait*) around her... (L'original de *Laura*, fiche 9, p. 53)

L'exemple (6) est particulièrement intéressant car on voit que le choix du verbe anglais « rowled » est clairement motivé par le terme français *roder*²⁰.

Encore deux exemples où le français s'introduit naturellement dans le texte en langue anglaise :

(7) (...) and that evening when he rang up Blanche, she dramatically whispered that *Mademoiselle* had *une belle pneumonie, mon pauvre Monsieur*. (*Ada or ardor*, p. 143)

(8) An unknown French woman with red hair called for Liza's things and said, well, you cellar rat, there is no more any poor lass to *taper dessus* – and a mounth or two later there dribbled in from Dr Wind a German letter of sympathy and apology assuring *lieber Herr Pnin* that he, Dr Wind, was eager to marry 'the woman who has come out of your life into mine'. (*Pnin*, p. 36)

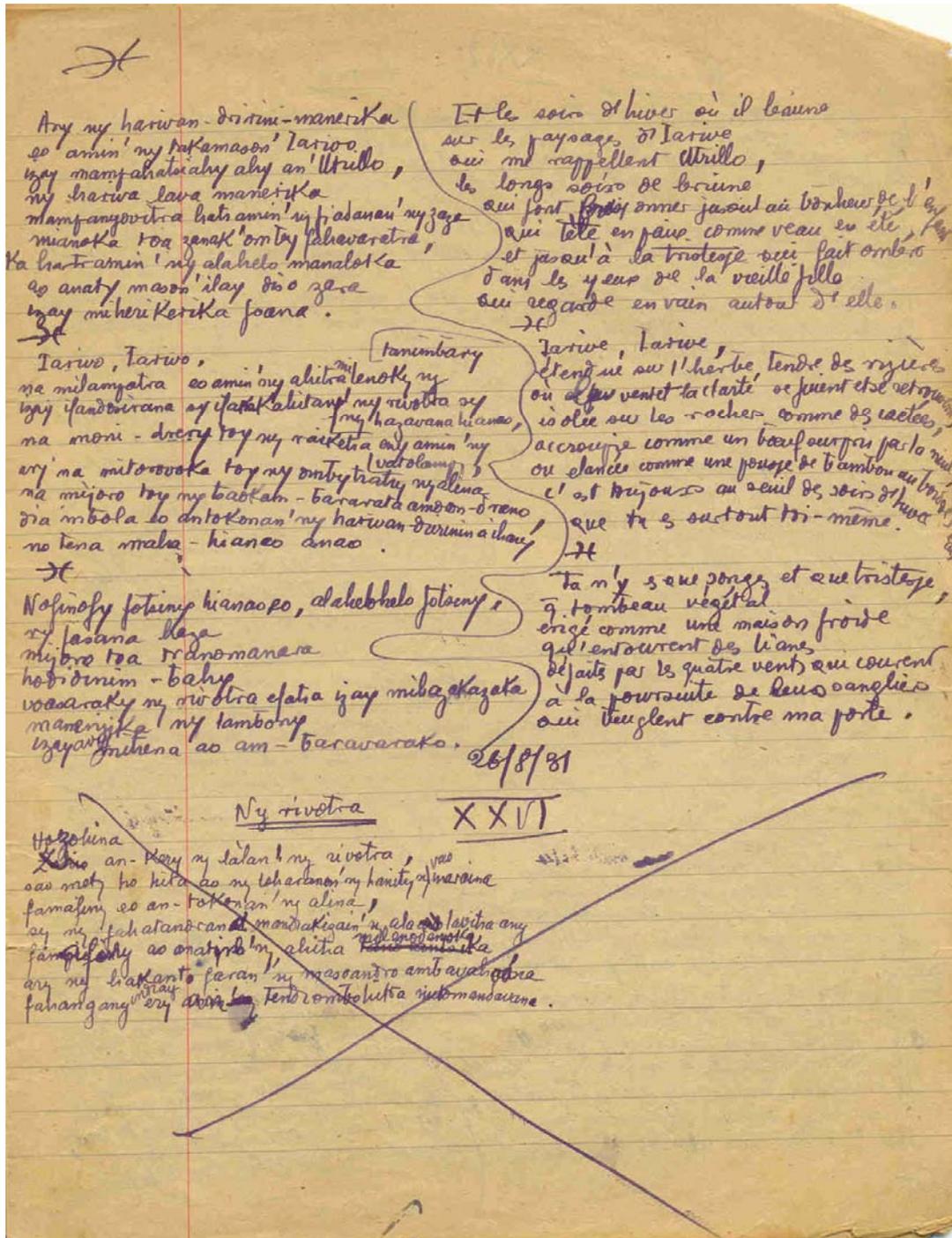
Écriture parallèle en deux langues

À côté de la séparation fonctionnelle des langues, d'une part, et le mélange des codes linguistiques, d'autre part, on trouve une troisième stratégie qui est l'écriture parallèle en deux langues. Cette stratégie caractérise principalement l'écriture poétique.

Le poète malgache Jean Joseph Rabearivelo (1901-1937) représente bien ce type d'écriture bilingue simultanée.

²⁰ On trouve ce même type d'exemple chez Pouchkine «...кто милее и прелестнее (*gracieuse*), Татьяна или Юлия?». [...Qui est plus adorable et charmante (*gracieuse*), Tatiana ou Youlia ?] cité dans Dmitrieva (2009, notre traduction).

FIG. 1 Feuillelet manuscrit de « Ny Rivotra/Le vent » in Presque-Songes (fonds : famille du poète)²¹



Rabearivelo écrivait et publiait ses poèmes en deux langues : en français et en malgache, mais seule l'observation minutieuse de ses manuscrits permet d'identifier l'ordre authentique de l'écriture et la relation très complexe de stimulation mutuelle des deux langues parlées par le poète. Les pages de ses brouillons étant systématiquement séparées en deux parties, on y observe le va-et-vient constant entre les deux langues : le malgache nourrit l'imaginaire et la créativité lexicale en français et inversement²².

²¹ Nous reprenons cette illustration publiée dans Riffard, 2012.

²² Pour une analyse détaillée, voir Riffard (2012). On voit le fonctionnement similaire dans l'écriture d'autres poètes bilingues, comme par exemple Patrice Desbiens. À ce sujet, voir Simard (2014).

Autotraduction (l'écriture consécutive en deux langues)

L'autotraduction est un autre cas d'usage des deux langues parlées par un écrivain plurilingue. De fait, il s'agit de *l'écriture consécutive* en deux (ou en plusieurs langues)²³. En effet, un grand nombre d'écrivains plurilingues soit effectuent eux-mêmes les traductions de leurs œuvres (comme Nancy Huston²⁴, Samuel Beckett, Vassilis Alexakis, Anne Weber²⁵, et bien d'autres), soit ces écrivains supervisent les traductions faites par leurs collaborateurs (Nabokov).

Pratiques autotraductives de Nabokov

Regardons donc de près comment Vladimir Nabokov procédait pour la traduction de ses œuvres. La publication de *Lolita* en 1955 l'a rendu célèbre aux États-Unis et en Europe et a créé une forte demande pour ses œuvres. Ayant déjà à son actif un grand nombre de romans et de nouvelles écrites en langue russe dans sa jeunesse, Nabokov se consacra pendant de nombreuses années (1959-1972) à la supervision de la traduction de ses œuvres russes vers l'anglais²⁶. Au sommet de sa carrière d'écrivain, la traduction de ses œuvres du russe vers l'anglais deviendra pour Nabokov l'une de ses activités principales.

Les archives de Nabokov (à la Bibliothèque Nationale de New York et à la Bibliothèque du Congrès à Washington, USA) conservent un grand nombre de manuscrits de traducteurs avec des corrections et des annotations de l'écrivain. Ces documents précieux nous permettent de comprendre les stratégies que Nabokov mettait en place pour la recréation de ses œuvres dans d'autres langues.

En ce qui concerne les traductions vers l'anglais, les manuscrits de traducteurs montrent que Nabokov se livrait habituellement à un grand travail de réécriture en partant du texte matrice fourni par ses collaborateurs.

Pouvoir travailler lui-même sur la traduction de ses textes vers l'anglais a toujours été une priorité et une exigence absolue de l'écrivain, même bien avant qu'il soit devenu un écrivain américain célèbre. La possibilité d'intervenir sur les traductions de ses œuvres a d'ailleurs toujours déterminé le choix de traducteurs anglophones de Nabokov. Ce droit du dernier regard et du dernier mot étaient assurés à l'écrivain notamment grâce au caractère particulier de ses relations avec les traducteurs qui venaient soit de son entourage amical (comme Gleb Struve²⁷), soit de son entourage familial (son fils Dimitri).

Les relations amicales avec ses traducteurs constituaient pour l'écrivain une gageure d'accéder à la réécriture de ses textes russes en langue anglaise. Les lettres et cartes postales de Nabokov à Peter Pertzoff²⁸ et à Gleb Struve témoignent de ce désir de l'écrivain de participer au processus créatif :

²³ Si le cas du bilinguisme dans l'écriture et l'autotraduction est sans doute le plus répandu, il n'est pas rare de rencontrer des écrivains qui travaillent en plusieurs langues. Cela fut le cas de Nabokov et de Beckett, entre autres.

²⁴ Voici ce que dit Nancy Huston au sujet de la traduction de son roman *Plainsong* : « Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire. Quand la première version a été terminée, je l'ai réécrite en français » (Laurin, 1993).

²⁵ Weissmann (2012).

²⁶ Maxim Shrayer parle à ce sujet de l'« anglicisation » des œuvres russes de Nabokov (Shrayer, 2010).

²⁷ Les termes de leur amitié sont évoqués par exemple dans Dragunoiu (2011 : 51).

²⁸ Le cas de P. Pertzoff est très particulier. Il ne s'agit pas d'une relation amicale à proprement parler. Pertzoff fut recommandé à Nabokov en 1933 par une connaissance commune. Mais il s'est révélé un traducteur idéal pour un écrivain exigeant car il a toujours accepté et respecté « les conditions de contrat » de leur travail collaboratif. La maladie de Pertzoff a mis fin à cette collaboration fructueuse que Nabokov appréciait particulièrement.

У меня нету времени переводить « Весну », но если бы вы перевели keeping in touch with то было бы чудесно. Только что Denis Roche закончил французский перевод одной вещи и мы часов шесть с ним проверяли каждую фразу.

[Je n'ai pas le temps de traduire Printemps [à Fialta], mais si vous le traduisiez keeping in touch with, cela serait formidable. Denis Roche vient de finir la traduction française d'une de mes nouvelles : nous avons passé avec lui six heures à vérifier chaque phrase.] (Carte postale du 3 mai 1937 à Gleb Struve)²⁹

Если у вас есть охота и время, мне кажется, можно было бы засесть за перевод « Весны в Фиалте » –на таких же началах и по тому же методу– т.е. для меня главное— получить точный и грамотный перевод, который вероятно потом раздракуют.

[Si vous en avez envie et le temps, je crois qu'on pourrait attaquer la traduction du Printemps à Fialta – avec les mêmes bases et selon la même méthode – à savoir que, pour moi, la chose la plus importante est d'avoir une traduction très précise et correcte dont je ne laisserai probablement pas grand-chose au final.] (Lettre à Pertzoff, le 1 août 1941)³⁰

Quand Nabokov ne pouvait plus recourir ni à l'aide de ses traducteurs qui se sont toujours montrés très conciliants avec ses exigences, ni à celle de son fils, traducteur idéal car soumis à l'autorité paternelle, l'écrivain a choisi Michael Scammel, un jeune étudiant et parfait inconnu³¹ à qui il a confié la traduction de ses deux romans russes majeurs *Le Don* et *Défense de Loujine*. Il semblerait que, ce n'était pas tant la qualité de traduction que l'écrivain recherchait en premier lieu³² mais bien la malléabilité de ses traducteurs. Le témoignage de Michael Scammel va dans ce sens :

Nabokov, à l'époque, venait de conclure son contrat avec Putnam pour publier plusieurs de ses romans russes en anglais. Au même moment, il fut privé de son traducteur attitré, respectant le désir de son fils Dimitri de partir à Rome pour étudier l'opéra. En plus – et je n'ai pas compris ça à l'époque – Nabokov cherchait clairement quelqu'un de jeune et d'assez malléable (comme son fils, vraisemblablement) qui ne s'opposerait pas à une large réécriture à laquelle se livrait habituellement Nabokov lors de la révision de ses traductions.

*Comme cela arrive souvent, je fus, par hasard, la bonne personne qui se trouva au bon endroit au bon moment, ce qui fit économiser à Nabokov beaucoup de temps et lui évita bien des ennuis.*³³

L'observation des manuscrits de traducteurs de Nabokov permet de mesurer l'étendue des interventions de l'écrivain et leur caractère. Ainsi, cette page de traduction de Peter Pertzoff,

²⁹ Library of Congress, Manuscript Division, Box 22, folder 6. Notre traduction ici et plus loin.

³⁰ Cité in Shrayner, 2001.

³¹ Michael Scammel, né en 1935, avait pratiquement le même âge que Dimitri, né en 1934.

³² Alors qu'il a lui-même défini le traducteur idéal de manière suivante : « Tout d'abord, il doit avoir autant de talent – ou du moins la même forme de talent – que l'auteur qu'il a choisi. [...] Ensuite, il doit connaître parfaitement à la fois son pays et celui de son auteur, ainsi que tous les aspects du style et des méthodes de ce dernier, le contexte social des mots, leur vogue, ce qu'ils évoquaient jadis, ce qu'ils évoquent aujourd'hui. Enfin, outre son talent et son savoir, il doit posséder le don d'imitation, être capable de jouer le rôle de l'auteur, copiant fidèlement son comportement, son élocution, ses manières et sa forme d'esprit. » (Nabokov, 1985 : 902).

³³ « Nabokov, meanwhile, had just concluded his contract with Putnam for several of his Russian novels to be published in English, and at the same time had lost his putative translator, his son Dmitri, owing to Dmitri's desire to travel to Rome to study opera. Beyond that – and I didn't understand this at the time – Nabokov was clearly looking for someone young and malleable enough (like his son, presumably) who wouldn't object to the extensive rewriting that Nabokov proposed to do in revising the translation. As so often happens, I chanced to be the right person in the right place at the right time, and it saved Nabokov a great deal of time and trouble to settle on me and press me into service » (Scammel, 2007, notre traduction).

pratiquement réécrite par Nabokov, nous laisse entrevoir la réalité créative de l'écrivain qui passait parfois sept heures par jour à retravailler les traductions de ses collaborateurs³⁴ :

FIG. 2 Manuscrit de traduction de Pertzoff corrigée par V. Nabokov *Vesna v Fialta* [Printemps à Fialta/Spring in Fialta] Library of Congress, Manuscripts division, Box 9 folder 2, p. 1

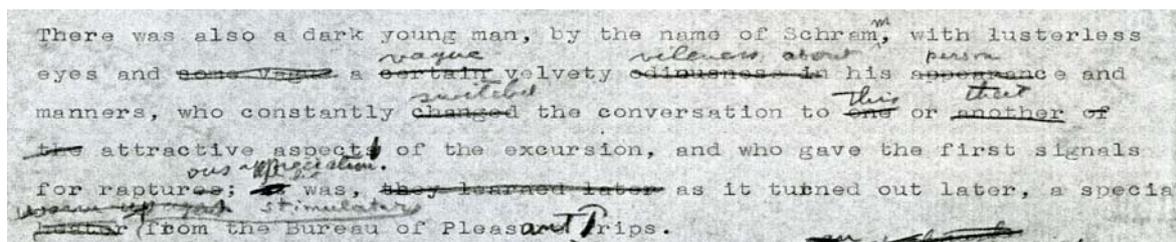
Spring in Fialta

Spring in Fialta is cloudy and dull. Everything is ^{damp} ~~wet~~ :
the piebald trunks of the plane trees, the juniper, ^{shrubs,} the ~~fences,~~ ^{railings}
the gravel. ^{Far away, in a watery vista between the jagged edges} In the distance, in the pale gap, in the ~~unseen~~
^{of pale bluish} ~~frame of bluish houses, which had with difficulty risen from~~ ^{houses which have tottered}
^{to grope} ~~from~~ their knees and were groping for support (^a ~~the~~ graveyard cypress ^{indicating}
^{the way} ~~stretches after them~~), the ^{blurred} indistinctly outlined Mount St.
^(is more than ever remote from its likeness on the picture. ~~as if~~ postcards)
George resembles less than ever its colored photographs, which ^{since 1910, say (those strawhats, those youthful cabmen)}
~~await the tourist here (from about the year nineteen hundred~~
~~and ten, judging by the ladies' hats and the youthfulness of~~
^{(have been calling the tourist from the sorry-go-round of their}
the cabmen, ^{squeezed into the stilled merry-go-round of their}
~~stand between a fragment of stone studded with amethyst crystals~~ ^{prop, among amethyst-toothed lumps of rock and the millepiece}
^{dreams of sea-shells} and the marine residue of shells. There is no wind, ~~The~~ air is windless
^{and} ^{with a faint tang} warm, there is a smell of burning. The sea, ~~filled with~~
^{it's salt drowned in a solution of rain, is less glaucous than grey} and freshened by the rain, is dull olive in color; the slug-
^{with too sluggish to} gish waves ~~cannot break into foam, however hard they may try.~~
^{It was on such a day that I found myself, all my senses}
On just such a day, I open like an eye in the midst of
^{wide open, ~~dark~~ ~~chilled~~ on one of Fialta's steep little streets,}
a town on a steep street, taking in everything at once, ~~the~~
^{that marinerocolo on the stand, and the coral} ^{as a shopwindow}
~~counter with the post cards, the showcase with the crucifixes,~~
^{the deserted poster} ^{one corner of its drenched paper detached}
and the advertisement of a visiting circus, with a corner stripped
^{a yellow bit of unripe}
~~from off~~ the wall, and the still very yellow, orange peel on the
^{slate blue}
old, ~~dove-colored~~ sidewalk, which ~~has~~ retained here and there,
^{a fading memory of ancient mosaic ~~work~~ design.} ^{I am fond of Fialta,}
as in a dream, ~~strange traces of mosaic.~~ I love this little
^{I am fond of it,} ^{I feel in the hollow of the sea}
town, ~~whether~~ ^{because I hear in the hollow of its name the}

Dans chaque traduction de Nabokov, on voit fonctionner ce même modèle : à partir de la traduction littéraire fournie par un autre traducteur, l'écrivain se met à déployer sa créativité en langue anglaise. C'est le cas de cet autre exemple :

³⁴ Boyd (1999 : 511).

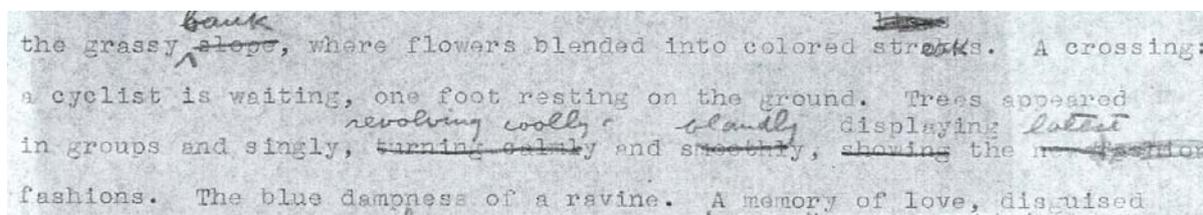
FIG. 3 Traduction de Pertzoff corrigée par V. Nabokov *Ozero, oblako, bachnja* [*Cloud, Castle, Lake*]³⁵



En partant de la traduction de Pertzoff *vague a certain velvety odiousness*, l'écrivain cherche à créer une allitération autour de la consonne -v- : *vague velvety vileness*.

Ce travail sur les effets sonores constitue en effet le nœud central du travail stylistique de Nabokov dans les traductions vers la langue anglaise³⁶. Voici un autre exemple de ce travail stylistique d'orfèvre³⁷ :

FIG. 4 Traduction de Pertzoff corrigée par V. Nabokov *Ozero, oblako, bachnja* [*Cloud, Castle, Lake*]



Dans sa traduction, grâce à la répétition du phonème -l-, Pertzoff crée une allitération *singly, calmly, smoothly*, qui est d'ailleurs absente du texte russe. Comme dans l'exemple précédent, l'écrivain s'appuie sur cette trouvaille du traducteur pour la renforcer davantage : *singly, revolving, coolly, blandly, displaying, latest*.

Le dossier génétique d'une nouvelle *The Aurelian (Pil'gram)*³⁸, montre que, parfois, le travail de traduction se faisait même en amont. Je m'explique. La nouvelle fut publiée en langue russe en 1938 et elle était censée être traduite par un ami proche de Nabokov que j'ai évoqué plus haut, Gleb Struve³⁹ :

Да, было бы чудно, если бы вы перевели пильграма! (но с ближайшим моим участием, так как там есть энтомология с которой можно запутаться)

[Oui, il serait superbe que vous vous occupiez de la traduction de Pilgram mais avec ma participation active car cette nouvelle contient de l'entomologie qui peut vous donner du fil à retordre] (*Lettre 1937 [1939?] à Gleb Struve*)⁴⁰

Or, dès la publication de la nouvelle en russe, l'écrivain a commencé à se projeter lui-même dans la traduction de la nouvelle vers l'anglais.

³⁵ Cité in Anokhina (2014).

³⁶ Anokhina (2012a).

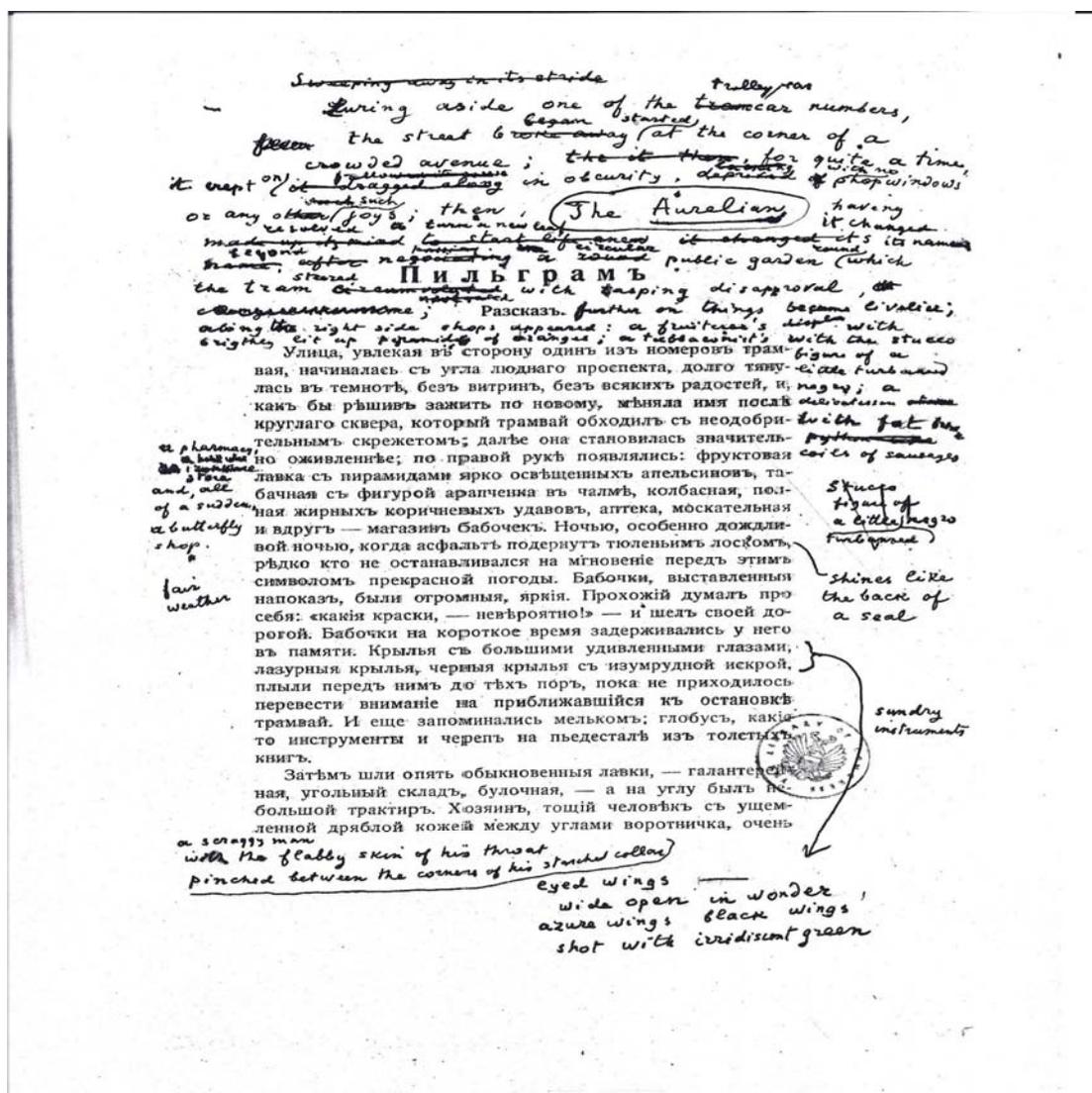
³⁷ J'ai cité cet exemple dans Anokhina (2014).

³⁸ « The Aurelian » est une nouvelle écrite en russe sous le titre de *Pilgram* durant l'exil de Nabokov à Berlin dans les années 1930. Elle sera publiée en anglais dans *the Atlantic Monthly* en 1941. Ensuite, la nouvelle *The Aurelian* sera incluse au volume *Nine Stories* (1947) et plus tard dans *Nabokov's Dozen* (1958). En français, la nouvelle est publiée sous le titre *L'Aurélien* dans la *Revue de Paris* en juillet 1959.

³⁹ Finalement, cette nouvelle ne sera pas traduite par Gleb Struve comme prévu, mais par Pertzoff et Nabokov lui-même.

⁴⁰ Library of Congress, Manuscript Division, Box 22, folder 6.

FIG. 5 Pilgram (The Aurelian) de V. Nabokov Version éditée en langue russe avec les annotations manuscrites de l'auteur en anglais, destinées à la traduction anglaise Library of Congress, Manuscripts division, Box 8, folder 31, p. 1

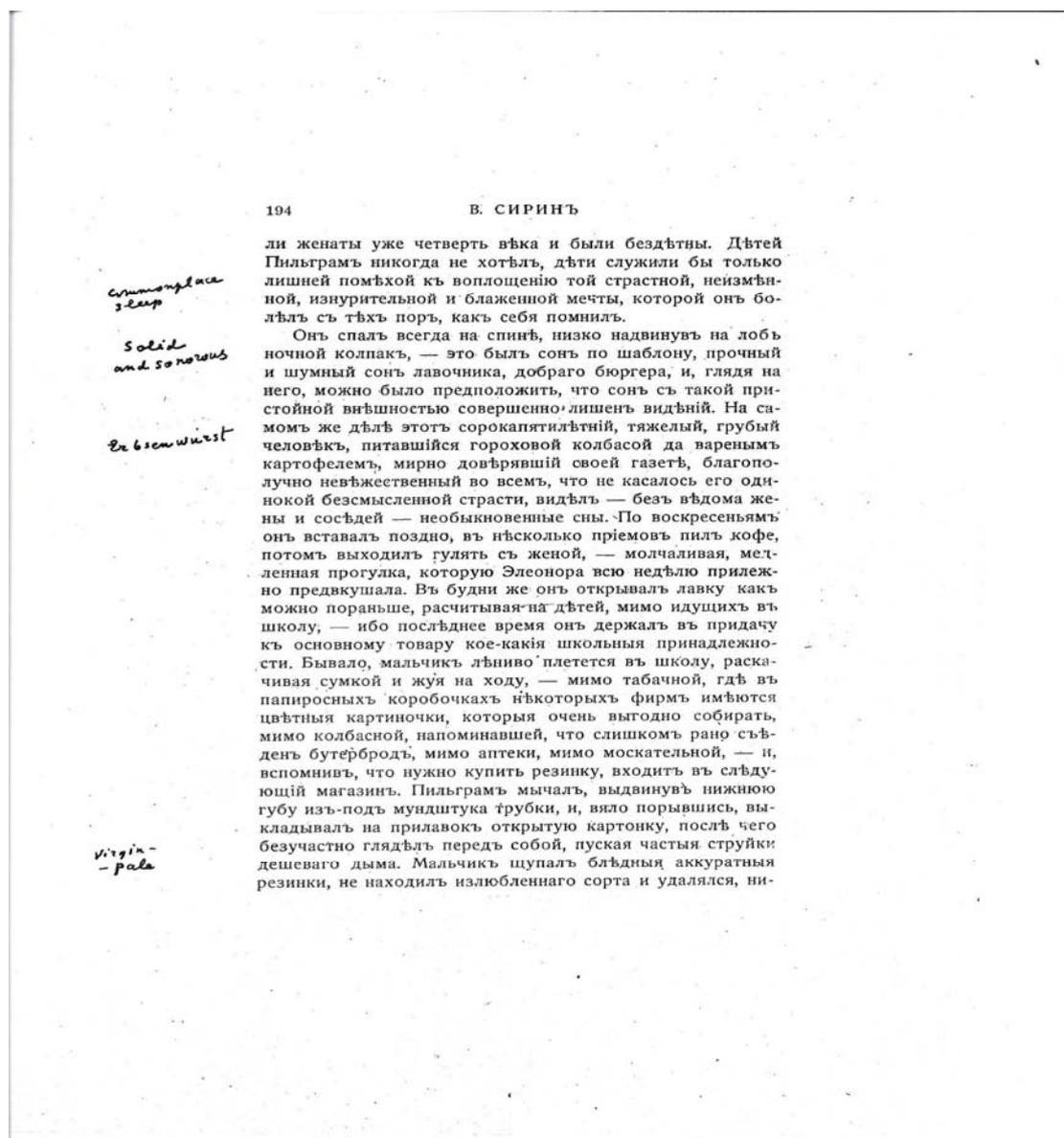


Ainsi, la première page de l'édition russe⁴¹ de la nouvelle contient déjà la traduction de certains passages. On y voit même le titre *The AURELIAN*.

Une autre page de ce document est particulièrement intéressante :

⁴¹ Publié à Berlin dans *Pusskie Zapiski* en 1938.

FIG. 6 Pilgram (The Aurelian) de V. Nabokov *Version éditée en langue russe avec les annotations manuscrites de l'auteur en anglais, destinées à la traduction anglaise*
Library of Congress, Manuscripts division, Box 8, folder 31, p. 194



Dans la marge gauche, on voit la traduction inscrite à la main par Nabokov : *solide and sonorous* que l'écrivain propose pour les expressions russes correspondantes [« это был сон по шаблону, прочный и шумный сон лавочника »]. Il est intéressant de noter que la traduction anglaise que l'écrivain suggère en amont au traducteur (ou bien à soi-même ?) crée un effet sonore inexistant dans l'original russe. On voit donc à quel point Nabokov s'appropriait la traduction de son œuvre, même une traduction encore inexistante.

Tout cela nous amène à questionner la frontière très perméable entre la traduction et l'autotraduction des œuvres russes de Nabokov vers l'anglais. On sait d'ailleurs que Nabokov a exigé que toute traduction de ses œuvres vers d'autres langues se fasse non pas à partir de la langue source, le russe, mais à partir de l'anglais. Cette exigence de Nabokov contredit les pratiques courantes dans le domaine de la traduction⁴². Pour l'écrivain, il ne s'agissait

⁴² Cependant, certains autres écrivains plurilingues qui s'autotraduisent y font également recours.

évidemment pas d'affirmer la suprématie de sa langue d'adoption par rapport à sa langue maternelle. Mais, dans la mesure où pratiquement toutes les traductions de ses œuvres du russe vers l'anglais ont été révisées, relues, réécrites par lui-même (parfois à la hauteur de 80 %) ⁴³, l'écrivain considérait le texte anglais comme le dernier état, la dernière version de son œuvre.

Conclusion

Pourquoi les écrivains plurilingues tiennent-ils tellement à s'autotraduire ? Loin d'être « une perte de temps » néfaste à la création ⁴⁴, « s'autotraduire » signifie sans doute pour eux « continuer à écrire ». De manière générale, tout écrivain a du mal à mettre fin à son travail créatif, souhaitant prolonger à l'infini la phase d'écriture et de révision. Ainsi, Balzac n'arrivait jamais à arrêter son processus créatif. C'est seulement en retravaillant encore et encore sur de nouvelles épreuves imprimées ⁴⁵ qu'il pouvait donner forme à ses romans.

Or, un écrivain plurilingue jouit de cette remarquable possibilité de prolonger le travail sur son œuvre dans une autre langue soit en se livrant à l'autotraduction de ses œuvres, soit en collaborant de très près à leur traduction, comme le faisait Nabokov. Les écrivains plurilingues possèdent donc ce privilège de poursuivre le processus créatif et de suspendre la clôture du texte tant redoutée par tous les écrivains ⁴⁶.

Bibliographie

- ANOKHINA O., 2012a, « Vladimir Nabokov : du style et des langues », St. Bikialo et S. Pétilion (éds.), *La Licorne*, numéro spécial « Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée », n° 98, Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-220.
- ANOKHINA O., 2012b, « Le rôle du multilinguisme dans l'activité créative de Vladimir Nabokov », in O. ANOKHINA (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Academia Bruylant/L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp. 15-24.
- ANOKHINA O., 2014, « Traduction et ré-écriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », in *GENESIS Revue internationale de critique génétique*, numéro thématique « Traduction », n°38, pp. 111-127.
- ANOKHINA O., (sous presse), « Vladimir Nabokov et la langue française », in Y. Chupin, L. Delage-Toriel, A. Edel-Roy, M. Manolescu (dir.), *Nabokov et la France*.
- ANOKHINA O., (sous presse) « Comment traduire les œuvres plurilingues : cas Nabokov », in Actes du colloque international *Traduction, plurilinguisme et langues en contact : traduire la diversité*, Université de Toulouse le Mirail, les 18-20 octobre 2012 publié dans *La main de Thôt*.
- ANOKHINA O., DAVAILLE F., SANSON H. (dir.), 2014, *Bien écrire / mal écrire : écrire en « périphérie de la norme (écrivains plurilingues, écrivains « francophones »)*, *Continents manuscrits.org*, n°2.
- BIASI de P. M., 2005, *Genèse des textes*, Armand Colin, Paris.

⁴³ Shroyer (1999).

⁴⁴ Manuel Rivas.

⁴⁵ « Quand je n'écris pas mes manuscrits, je pense à mes plans, et quand je ne pense pas à mes plans et ne fais pas de manuscrits, j'ai des épreuves à corriger. Voici ma vie. », H. de Balzac, *Lettre à Mme Hanska*, 14 novembre 1842. Voir *Epreuve corrigée de La Chine et les chinois*, sur le Facebook du Musée Balzac : <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.102140306479730.5054.100000512845116&type=3>.

⁴⁶ J'ai donné l'exemple de cette réécriture incessante dans Anokhina (2014).

- BOUCHET M., 2012, « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, une propriété privée », *Revue de littérature comparée*, n° 342, 2, pp. 199-216.
- BOYD B., 1999, *Vladimir Nabokov : Les années américaines*, Gallimard, Paris.
- DMITRIEVA E., 2009, « Quelques aspects du bilinguisme dans les écrits et dans la correspondance de Pouchkine », in O. Anokhina, N. Vélikanova et alii (éds.), *Multilinguisme et genèses des textes*, Nauka, Moscou, pp. 62-81.
- DRAGUNOIU D., 2011, *Vladimir Nabokov and Poetics of Liberalism*, Northwestern University Press, Evanston/Illinois.
- GIAVERI M., 2012, « Entre le latin et l'italien, entre la philologie et la génétique : le Manuscrit Vatican Latin 3196 de Pétrarque », in O. Anokhina, *Multilinguisme et créativité littéraire*, pp. 41-54.
- GRAYSON J., 1977, *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press.
- GRUTMAN R., 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ.
- GRUTMAN R., 2012, « Traduire l'hétérolinguisme », in M.-A. Montout (dir.), *Autour d'Olivier Senior : hétérolinguisme et traduction*, Presses de l'Université d'Angers, Angers, pp. 49-81.
- HAYES J. R. and FLOWER L. S., 1980, « Identifying the organization of writing processes », in L. W. Gregg & E. R. Steinberg (eds.), *Cognitive processes in writing*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, pp. 3-30.
- KLOSTY BEAUJOUR E., 2012, « Devenir Nabokov », *Revue de littérature comparée*, n° 342, 2, pp. 139-154.
- LAURIN D., 1993, « Source sûre », interview de Nancy Huston, *Voir*, les 16-22 septembre.
- MACKEY W. F., 1976, *Bilinguisme et contact des langues*, Édition Klincksieck, Paris.
- NABOKOV, V., [1941] 1985, « L'art de la traduction », in *Littératures*, Robert Laffont, Paris, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek.
- PAVLOU K., 2012, *La genèse du premier projet d'écriture des Libres Assiégés de Dionysios Solomos : une approche génétique*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV.
- RIFFARD Cl., 2012, « Étude des manuscrits malgaches bilingues de J. J. Rabearivelo », in O. Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Academia Bruylant/L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp. 55-65.
- SCAMMEL M., 2007, « Translation is a bastard form. An interview with Michael Scammel » (interview par Y. Leving), *NOJ/HOЖ : Nabokov Online Journal*, vol.1.
- SHRAYER M., 1999, « After Rapture and Recapture: Transformations in the Drafts of Nabokov's Stories », *The Russian Review*, n° 58, pp. 548-564.
- SHRAYER M., 2001, « Vladimir Nabokov et son traducteur américain », *Tallinn*, Tartu University, n°23, pp. 157-165 (en russe).
- SHRAYER M., 2010, *Maxim D Shroyer on Nabokov*, published on June 13th, 2010 : <http://fivebooks.com/interviews/maxim-d-shroyer-on-nabokov>.
- SIMARD M., 2014, « Norme unilingue / Norme multilingue : revisiter le bilinguisme littéraire de l'écrivain franco-ontarien Patrice Desbiens », O. Anokhina, F. Davaille, H. Sanson (dir.), *Bien écrire / mal écrire : écrire en « périphérie » de la norme (écrivains plurilingues, écrivains « francophones »)*, continents manuscrits.org, n°2, 2014.
- TOMACHEVSKI B., 1928, *L'écrivain et le livre*, Priboï, Moscou-Leningrad (en russe).
- WEISSMANN D., 2012, « 'Trouver sa langue, trouver sa place' : Anne Weber et l'idéal d'une littérature de l'entre-deux », in R. Zschachlitz (dir.), *Enjeux et perspectives d'un canon culturel européen – Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux ?*, L'Harmattan, Paris, pp. 143-160.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Stéphanie Galligani, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Isabelle Pierozak, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolaï, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffélec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Michel Beniamino, Philippe Blanchet, Fabrice Corrons, Solange Hibbs, Jean Le Dû, Foued Laroussi, Fabienne, Leconte, Gudrun Ledegen, Marinette Matthey, Marie-Louise Moreau, Francesc Parcerisas, Ramon Pinyol, Mercè Pujol, Edmond Raillard, Didier de Robillard, Richard Sabria, Cécile Van den Avenne, Alain Viaut, Marie-Jeanne Verny, Marie-Claire Zimmermann.

Laboratoire Dysola – Université de Rouen
<http://glottopol.univ-rouen.fr>

ISSN : 1769-7425