



## Comment traduire les œuvres plurilingues : cas Nabokov

Olga Anokhina

Institut des textes et manuscrits modernes UMR 8132 CNRS/ENS

Chercheuse CNRS

[olga.anokhina@ens.fr](mailto:olga.anokhina@ens.fr)

Nous montrerons ici que Vladimir Nabokov, qui est généralement considéré comme un écrivain russe célèbre et comme un écrivain américain de renom, est, avant tout, un écrivain plurilingue. Lors de l'écriture, il utilise continuellement trois langues : le russe, l'anglais et le français. Quelle que soit sa langue d'écriture principale, les deux autres langues interviennent et nourrissent le processus créatif. Si les œuvres publiées ne peuvent pas révéler les véritables mécanismes créatifs d'une écriture plurilingue, les documents de travail et la correspondance gardent les traces de l'interaction des langues parlées par Nabokov. Profondément plurilingue, l'œuvre de Vladimir Nabokov lance un véritable défi aux traducteurs. Ainsi, comment traduire son dernier roman, *Ada or Ardor*, de l'anglais vers le français, alors qu'il abonde en interférences françaises ? Est-il possible de préserver l'éclat plurilingue si caractéristique des œuvres de Nabokov ? Nous tâcherons d'apporter des éléments de réponse à ces questions.

This paper will show that Vladimir Nabokov, who is globally considered a famous Russian writer and an acclaimed American writer, is essentially a multilingual writer. When writing he continually uses three languages: Russian, English and French. Whichever language he chooses in the first position, the other two join and feed his creative process. If the published works cannot reveal the actual operations of creation in a multilingual writing

process, the documents he gathered and his correspondence retain the marks of the interacting languages Nabokov could speak. Vladimir Nabokov's deeply multilingual works are a true challenge to his translators. Hence, how can we translate from English into French his novel, *Invitation to a Beheading* or *Invitation to a Execution*, abounding with French words and notions? Is there a way we can preserve the multilingual brilliance so characteristic of Nabokov's works? This paper will endeavour to provide some answers to such questions

# 1. Nabokov, écrivain plurilingue

Le cas de Vladimir Nabokov est particulièrement intéressant pour l'étude du multilinguisme et de la traduction pour plusieurs raisons. Il a écrit et traduit en trois langues : le russe, l'anglais et le français. Il a été reconnu et adulé en tant qu'écrivain russe d'abord et en tant qu'écrivain américain ensuite. Les manuscrits de traduction et la correspondance de Nabokov avec les traducteurs ont été sauvegardés, ce qui nous permet d'observer les stratégies et les mécanismes qui ont été mis en place pour traduire ses œuvres. Enfin, contrairement aux idées reçues des critiques littéraires qui préfèrent voir en lui soit un écrivain russe, soit un écrivain américain, voire un écrivain français manqué<sup>1</sup>, Nabokov a toujours été locuteur plurilingue et a toujours fonctionné comme scripteur (écrivain) plurilingue. Ainsi, ses œuvres sont remplies d'interférences entre plusieurs langues et cela malgré le fait que le monde éditorial n'est généralement pas favorable aux écarts que les écrivains pourraient faire à une langue nationale dominante<sup>2</sup>. Qu'il s'agisse des œuvres en langue russe ou en langue anglaise, le trait marquant des écrits de Nabokov est sans doute ce plurilinguisme flamboyant, inhérent à sa production littéraire<sup>3</sup>. Plusieurs chercheurs affirment que la tendance au *codeswitching*<sup>4</sup> marquerait davantage l'écriture de Nabokov en langue anglaise et, surtout, sa dernière œuvre, *Ada ou ardeur*<sup>5</sup>. Ce n'est vrai qu'en partie. D'un côté, en écrivant ses premiers romans en langue russe, Nabokov n'était qu'un écrivain en devenir. Après s'être essayé aux traductions du français et de l'anglais vers le russe, ce qui l'a aidé à tester sa maîtrise de la langue russe et à chercher son style<sup>6</sup>, il s'est rapidement confronté à l'écriture de fictions dans sa langue maternelle, langue qui était destinée à devenir son outil de travail. Il semble donc tout à fait naturel pour un jeune écrivain de ne pas transgresser outre mesure les frontières linguistiques de sa langue d'expression. D'un autre côté, l'observation de sa correspondance – qui se trouve à mi-chemin entre le langage écrit et le langage oral<sup>7</sup> – nous laisse apercevoir le comportement linguistique propre à Nabokov. On voit alors que, plus le degré de connivence et de proximité avec ses destinataires est élevé, plus le nombre d'interférences linguistiques augmente<sup>8</sup>. Dans ses échanges épistolaires, Nabokov passe aisément d'une langue à une autre, les mélangeant de manière aléatoire<sup>9</sup>, selon

---

<sup>1</sup> KLEIN-LATAUD, 1996, 222 et COUTURIER, 2011.

<sup>2</sup> À ce sujet, voir WEISSMANN, 2012 ; ANOKHINA, DAVAILLE, SANSON, 2014 et ANOKHINA (sous presse, c).

<sup>3</sup> Rainier Grutman parle dans ces cas de l'hétérolinguisme (GRUTMAN, 1997 et GRUTMAN, 2012).

<sup>4</sup> Nous avons analysé différentes stratégies créatives des écrivains plurilingues, dont le code switching dans ANOKHINA (sous presse, a) et ANOKHINA (sous presse, b).

<sup>5</sup> KLOSTY BEAUJOUR, 2012 et BOUCHET, 2012.

<sup>6</sup> ANOKHINA, 2012b.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> ANOKHINA (sous presse, d).

<sup>9</sup> ANOKHINA (sous presse, b).

le portfolio linguistique de son correspondant. On pourrait supposer que ces pratiques orales ou épistolaires peuvent être distinctes de la pratique d'écriture. Cependant, l'observation des manuscrits de l'écrivain, qui gardent les traces du véritable processus créatif, montre la présence importante d'interférences, y compris dans ses documents de travail de langue russe, comme par exemple le roman *Le Don*<sup>10</sup>. Une autre raison, qui pourrait expliquer l'augmentation quantitative d'interférences exolingues dans les œuvres publiées de Nabokov, est qu'il est toujours plus facile de s'affranchir des contraintes éditoriales unilingues pour un écrivain connu que pour un jeune écrivain débutant<sup>11</sup>. Ainsi, si les manuscrits de ses différentes œuvres en langue russe et en langue anglaise comportent un grand nombre d'interférences, dans les œuvres publiées, on peut observer leur augmentation au fil des années, avec un paroxysme dans le dernier roman, *Ada ou l'ardeur*. Mais ce n'est que le sommet de l'iceberg car la correspondance et les documents de travail de l'écrivain montrent bien que Nabokov a toujours fonctionné comme un scripteur plurilingue, en passant avec le plus grand naturel d'une langue à une autre au sein des mêmes séquences écrites.

## 2. Stratégies de la traduction chez Nabokov

La publication de *Lolita* en 1955 a rendu Nabokov célèbre dans le monde entier et a suscité une forte demande pour ses œuvres. Nabokov a alors ouvert un grand chantier de la traduction de toutes ses œuvres russes qui a duré pendant treize ans (de 1959 à 1972). Pendant cette période, la supervision de la traduction de ses œuvres russes vers l'anglais et vers le français a été l'une des principales activités de Nabokov. Pour les traductions vers l'anglais, ses collaborateurs devaient lui fournir une *traduction littérale* que l'écrivain retravaillait amplement. Les archives de Nabokov (à la Bibliothèque Nationale de New York et à la Bibliothèque de Congrès aux USA)<sup>12</sup> conservent un grand nombre de manuscrits de traducteurs avec les corrections de l'auteur<sup>13</sup>. Ces documents précieux nous permettent de comprendre les stratégies de traduction que Nabokov mettait en place.

À partir de la matrice textuelle produite en anglais par son traducteur, Nabokov se livrait à une véritable réécriture de son texte. Si le traducteur ne pouvait se permettre aucun « écart », restant le plus fidèle possible au texte en langue source (le russe), Nabokov au contraire réinitiait un véritable processus créatif<sup>14</sup> en modifiant le lexique, la structure des phrases, en créant des

---

<sup>10</sup> GRAYSON, 1999.

<sup>11</sup> Pour un exemple, voir MONTINI, 2014.

<sup>12</sup> Nous l'avons évoqué dans ANOKHINA, 2014a.

<sup>13</sup> Nous remercions très chaleureusement Dimitri Nabokov pour son autorisation de consulter les archives de son père à NYPL et à Library of Congress (USA). Nous sommes très reconnaissante également aux responsables des fonds manuscrits et archivistes qui nous ont aidé dans notre travail de recherche au sein de ces établissements.

<sup>14</sup> Nous avons illustré le travail de recréation de Nabokov lors de la traduction vers l'anglais dans ANOKHINA, 2014a et dans ANOKHINA (sous presse, b).

allitérations non-existantes dans le texte d'origine, en recomposant lui-même des portions poétiques du texte, en modifiant les titres<sup>15</sup>, etc.

Comme à bien d'autres écrivains plurilingues qui s'autotraduisent, la traduction du russe vers l'anglais offrait à Nabokov la possibilité de ne pas interrompre le processus créatif, le prolongeant dans une autre langue. De ce fait, le texte traduit en anglais devenait la dernière version, le dernier état de l'œuvre. Cela permet de comprendre l'exigence de l'écrivain pour que les traductions vers d'autres langues soient faites non pas à partir de la langue source, le russe, selon les pratiques courantes en traductologie, mais à partir de la langue anglaise. En effet, toutes les traductions effectuées vers l'anglais après les années 1940 (et la majorité des traductions faites avant son départ aux USA) ont été relues, retravaillées, réécrites par Nabokov lui-même. De ce fait, dans le cas de traduction des œuvres russes de Nabokov vers l'anglais, la frontière entre la traduction et l'autotraduction est difficile à tracer<sup>16</sup>.

En ce qui concerne la traduction des œuvres de Nabokov vers le français, qui se faisait donc à partir de la langue anglaise, la situation est semblable et différente à la fois. D'une part, Nabokov a relu les traductions effectuées par les traducteurs français. D'autre part, la nature de ses interventions diffère, en se limitant principalement au lexique. Nous évoquerons ci-dessous les raisons de ces différences de traitement que l'écrivain réservait aux traductions de ses œuvres vers l'anglais et vers le français.

### 3. Relations avec les traducteurs

Le degré d'implication de Nabokov dans le processus de traduction n'est pas déterminé par la langue d'arrivée, du moins pas directement, car la maîtrise du français est tout aussi remarquable chez Nabokov que sa maîtrise de l'anglais<sup>17</sup>. La possibilité d'intervenir sur ses textes dépendait en réalité davantage des relations que Nabokov entretenait avec ses traducteurs. Ainsi, pour les traductions vers l'anglais, l'écrivain collaborait toujours avec les traducteurs choisis par lui-même. Il s'agissait soit de personnes provenant de son entourage amical (Gleb Struve) ou familial (son fils Dimitri), soit de traducteurs disposés à s'effacer et à passer à l'arrière-plan en laissant à l'écrivain une liberté absolue de réécrire –parfois presque entièrement– leur travail<sup>18</sup> (Peter Pertzoff ou Michael Scammel)<sup>19</sup>. Il est donc logique que Nabokov ait pu intervenir à sa guise sur tous les aspects (lexical, phonologique, syntaxique, stylistique, etc.). En ce qui concerne les traductions vers le

---

<sup>15</sup> Nous avons étudié le travail sur le titre chez Nabokov dans ANOKHINA, 2014a et ANOKHINA, 2014b.

<sup>16</sup> ANOKHINA (sous presse, b).

<sup>17</sup> Nous avons évoqué la relation de Nabokov avec la langue française dans ANOKHINA (sous presse, d).

<sup>18</sup> Ainsi, Maxim Shrayner estime à 80 % la réécriture par Nabokov de nouvelles traduites par Peter Pertzoff (SHRAYNER, 1999, 557).

<sup>19</sup> Nous évoquons ces collaborations plus en détail dans ANOKHINA (sous presse, b)

français, la situation était complètement différente. C'est la maison d'édition (Gallimard) qui a choisi les meilleurs traducteurs (Maurice-Edgar Coindreau<sup>20</sup>, Raymond Girard) pour traduire Vladimir Nabokov en français. Ces traducteurs renommés, fiers de leur métier et conscients de leurs droits d'auteur, se sont montrés beaucoup moins disposés à laisser l'écrivain exigeant manipuler le fruit de leur travail. De ce fait, les corrections apportées par Nabokov aux traductions françaises se sont limitées principalement au lexique, l'écrivain s'autorisant à corriger les termes inappropriés ou inexacts de son point de vue.

Les lettres de Nabokov à ses traducteurs –qu'il ne rencontrait presque jamais car tous les échanges se déroulaient par la voie postale– sont souvent accompagnées de listes de plusieurs pages, voire de plusieurs dizaines de pages de commentaires où Nabokov note scrupuleusement toutes les modifications qu'il apporte au texte et dont le traducteur devra tenir compte lors d'une mise au net ultérieure. Voilà comment Nabokov justifie ses interventions auprès de ses traducteurs :

Cher Monsieur,

Je vous envoie la liste de mes « révisions » (les « il faut » sont à gauche et les « au lieu » à droite) et une liste de noms russes en translittération française (les « il faut » sont à droite et les « au lieu » à gauche). [...] Les « révisions » que je me suis permis de faire se rapportent à quatre catégories d'imperfections : erreurs de traduction comme par exemple « gorge de pigeon » où il faut « gris de ramier » ou « elle trébuche » où il faut « il trébuche », etc. ; termes assez exacts, par exemple « revolver » où il faut « pistolet » ; petits défauts de style (répétitions de mots, tautologies – quelquefois dans le texte anglais !) ; l'orthographe des noms russes. [...] <sup>21</sup>

Cette lettre est particulièrement révélatrice de la manière d'interagir de Nabokov avec ses traducteurs. On y voit bien les aspects auxquels il était sensible et la méticulosité avec laquelle il travaillait.

Même si, pour les traductions françaises, les révisions de Nabokov touchent « uniquement » le lexique, ses interventions ont provoqué quelquefois un véritable bras de fer au sujet des limites que l'auteur du texte peut ou ne peut pas franchir, bras de fer dont nous trouvons des échos dans la correspondance entre l'auteur et les traducteurs. C'était notamment le cas pour la traduction en français de *Feu pâle* par Maurice-Edgar Coindreau, traduction qui a donné lieu à des échanges épistolaires d'une extrême tension<sup>22</sup>. L'écrivain en est même arrivé à réclamer ses droits auprès de l'éditeur :

Je ne veux plus entendre Coindreau dire que je suis coupable de barbarismes. Alors qu'il est coupable de ne pas être précis. La seule chose importante est que mon français est suffisant pour voir plus précisément que lui que son français ne correspond pas à mon

---

<sup>20</sup> Depuis 1982, il existe un Prix de traduction à son nom, qui récompense chaque année une traduction littéraire d'une œuvre écrite en anglais américain.

<sup>21</sup> Lettre de V. Nabokov à Raymond Girard, le 9 janvier 1967.

<sup>22</sup> Brian Boyd en parle dans BOYD, 1999, 479. Nous l'avons évoqué également dans ANOKHINA, 2014a.

anglais. En tout cas, je dois voir les épreuves et ce qui est le plus important, c'est que je dois avoir le dernier mot pour décider de telle ou telle traduction, même si ce dernier mot doit être un compromis courtois<sup>23</sup>.

Ce type d'incident met en lumière deux choses. Premièrement, c'est le soin qu'apportait l'écrivain à ses traductions. Deuxièmement, on voit à quel point il est difficile de traduire les œuvres d'un écrivain plurilingue qui maîtrise parfaitement la langue d'arrivée de la traduction. Pour Nabokov, il s'agissait en plus de sa/ses langue(s) de création. Il était donc toujours tenté de continuer le processus créatif dans une autre langue. Ce désir fut accepté par ses collaborateurs anglophones mais mis à l'épreuve par les traducteurs français.

Cependant, la véritable difficulté pour traduire les œuvres de Nabokov consiste dans le fait qu'elles sont fondamentalement plurilingues et pluriculturelles car elles contiennent un nombre important de références linguistiques et culturelles étrangères. En créant les personnages d'émigrés parlant plusieurs langues qui, au cours d'une discussion, naviguent entre l'anglais, le russe et le français (tout comme Nabokov le faisait lui-même dans sa correspondance, dans ses écrits et dans son quotidien), l'écrivain semblait vouloir souligner le caractère cosmopolite de son œuvre et de son identité.

#### 4. Traduire l'œuvre plurilingue : *Ada or ardor et Pnine*

Dans les livres de Nabokov, on rencontre principalement trois langues : le russe, le français, l'anglais. L'allemand y apparaît régulièrement également, même si sa présence est bien moins importante quantitativement par rapport à celle de la langue russe. On y trouve parfois aussi des expressions en italien, en espagnol ou encore en latin. Le roman *Pnine* (1957) et, dans une plus grande mesure, *Ada ou l'Ardeur* (1969), dernière œuvre majeure de l'écrivain, sont des livres plurilingues par excellence. Si les critiques admirent communément « le paroxysme du style de Nabokov » dans ce dernier ouvrage, il nous semble que le trait principal de ce style inimitable réside dans le passage continu d'une langue à une autre. Pratiquement chaque page de ce livre est habitée par la présence de langues étrangères, et le nombre d'interférences linguistiques y est décuplé par rapport à ses romans antérieurs, même par rapport à *Pnine* écrit douze ans plus tôt.

De manière générale, les stratégies permettant de rendre accessible au lecteur l'essence multilingue de ses livres dépendent de la langue de ces interférences. Pour les expressions en russe, Nabokov prend systématiquement soin d'offrir au lecteur une traduction :

(1) *Chto, vïspalsya, Vahn(well, slept your fill, Van)?* (*Ada or ardor*, p.151)

---

<sup>23</sup> Lettre de Nabokov à Gallimard du 19 janvier 1964.

(2) [...] no, Ada, go on, *yazaslushalsya*: I'm all enchantement and ears... (*Ada or ardor*, p. 61)

(3) You prefer *skeletiki* (little skeletons) (*Ada or ardor*, p. 288)

(4) *Liudioglyadivalis*(people turned around) (*Ada or ardor*, p. 143)

Dans ces exemples, Nabokov propose la traduction entre parenthèses en postposition. Dans les exemples suivants, il adopte l'ordre inverse et les expressions en langue russe sont placées entre parenthèses après la traduction en anglais qui vient en antéposition :

(5) 'Rather soon (*skorovato*) she consoled herself,' remarked Marina, alluding to the death of the Count killed in a pistol duel on Boston Common a couple of years ago. (*Ada or ardor*, p. 74)<sup>24</sup>

(6) 'Yes', answered Pnin. 'All the more vexing (*tem boleebidno*) that his mother, who I think is about to marry a third time, took Victor suddenly to California for the rest of the summer...' (*Pnin*, p. 110)<sup>25</sup>

Quelquefois, l'écrivain n'hésite pas à ajouter un commentaire métadiscursif, souvent pour indiquer le registre de langue auquel appartient l'expression employée:

(7) However (*odnako*), it really is hot here (*izharkozhe y vas*)! I think I shall now present myself before the most luminous orbs (*presvetlieochi*, **jocular**) of AlexandrPetrovich and then go for a dip (*okupnutsya*, **also jocular**) in the river he so vividly describes in his letter. (*Pnin*,p. 106)<sup>26</sup>

(8) Suddenly he heard her sonorous voice ('*Timofey, zdrastvuy!*') behind him, and, wheeling around, saw her emerge from the only Gryhound he had decided would not bring her. [...] She kept muttering: '*Nu, nu, votihorocho, nu vot*'—**mere verbal heart props**. (*Pnin*, pp. 42-43)<sup>27</sup>

En ce qui concerne les interférences en français qui abondent dans le texte anglais du roman *Ada or ardor*, Nabokov trouve superflu de les traduire en anglais, de les commenter ou périphraser :

(9) 'My nightie is *trempée*,' she whispered (*Ada or ardor*, p. 97)

(10) Blanche should be sent back to her native village. *Elle est folle est mauvaise, cette fille* (*Ada or ardor*, p. 181)

---

<sup>24</sup> Elle s'est un peu vite (*skorovato*) consolée, n'est-ce pas ? (Marina faisait allusion à la mort du comte, tué deux ans plus tôt dans un duel au pistolet sur le Common de Boston). (*Ada ou L'ardeur*, p. 77)

<sup>25</sup> Oui, répondit Pnine. D'autant plus fâcheux (*tem bolée obidno*) que sa mère qui, je crois, est sur le point de se marier une troisième fois, a amené soudain Victor en Californie pour le reste de l'été... (*Pnine*, p. 143)

<sup>26</sup> Quoi qu'il en soit (*odnako*), il fait vraiment chaud ici (*i jarko je ou vas*) ! À présent, je me présenterai devant les claires prunelles (*presvetlyeotchi*, facétieux) d'Alexandre Petrovitch, puis j'irai faire trempette (*okoupnoutsya*, également facétieux) dans la rivière qu'il décrit de façon si frappante dans sa lettre. (*Pnine*, p. 138)

<sup>27</sup> Brusquement, il entendit sa voix sonore (« *Timofe, zdravstvuy !* ») derrière lui, et pivotant sur ses talons, il la vit sortir du seul autocar dont il eût décidé qu'il ne la transportait pas. (...) elle répétait : « *Nou, nou, vot i khorocho, novot* », simples accessoires verbaux du cœur. (*Pnine*, p. 59-60)

(11) The professor concludes that a novel which can be appreciated only by *quelques petites blanchisseuses* who examined that author's dirty linen is, artistically, a failure. (*Ada or ardor*, p. 135)

(12) He now *constatait avec plaisir*, as he told his victims, that only a few hundred pounds separated him from the shoreline of the minimal sum he needed to appease his most ruthless creditor [...]  
(*Ada or ardor*, p. 139)

(13) 'I deduce,' said the boy, 'three main facts : that non yet married Marina and her married sister hibernated in my *lieu de naissance* ; that Marina had her own DrKrolik, *pour ainsi dire* ; and that the orchids came from Demon who preferred to stay by the sea, his dark-blue grat-grandmother.' (*Ada or ardor*, p. 13)

Il y a cependant quelques exceptions, notamment quand l'écrivain souhaite donner une précision non seulement sur le sens d'une expression française, mais aussi sur le registre de langue, comme dans les exemples (7) et (8) que nous avons vus plus haut :

(14) 'You bet', said Van, '*on n'est pas bête à ce point*' ('there are limits to stupidity', **colloquial and rude**) (*Ada or ardor*, p. 96)

Comme l'illustrent parfaitement ces exemples, la traduction en français d'une œuvre plurilingue par excellence, *Adaou l'Ardeur*, représente un véritable défi pour les traducteurs car il y a une perte obligatoire de cet éclat plurilingue caractéristique des écrits de Nabokov :

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 proposées<sup>28</sup>.

Nous pourrions observer à l'aide de quelques exemples comment cet éclat s'est en effet définitivement perdu dans la traduction française :

(15a) '*Du sillstnichtzuhören*', murmured Ada to German Dack before putting him back in marina's lap under 'accursed children'. '*On ne parle pas comme ça devant un chien*', added Ada, not deigning to glance at Pedro... (*Ada or ardor*, p. 139)

(15b) « *Du sillstnichtzuhören* », murmura Ada à l'oreille de Dack le Teuton, avant de le poser dans le giron de Marina, sous les « enfants maudits ». « On ne parle pas comme ça devant un chien », ajouta Ada sans daigner regarder Pedro... (*Ada ou l'ardeur*, p. 168)

Encore un exemple où le plurilinguisme de Nabokov perd son rayonnement initial :

(16a) 'Well? *Tout est bien?*' asked Van after a sketchy kiss. 'No worries?' ... '*Tantmieux*', said Ada in the same false voice, as

---

<sup>28</sup> Commentaires de Jacques Tournier sur sa traduction de *Ada ou l'ardeur*. Département des manuscrits, NYPL (USA).

he helped her out of her coat in the corridor. ‘*Oui, tout est bien. Will you stop sniffing me over, dear Van? In fact the blessed thing started on the way home. Let me pass, please*’. (*Ada or ardor*, p. 184-185)

(16b) « Alors ? demanda Van après l’ébauche d’un baiser. Tout est bien ? Pas d’ennuis ? » ... « Tant mieux, dit Ada, de la même voix insincère, tandis qu’il l’aidait à se défaire de son imperméable. Oui, tout est bien. Tu veux bien cesser de me renifler, Van très cher. Il se trouve que la sacrée chose a commencé sur le chemin du retour. Laisse-moi passer, s’il te plaît ». (*Ada ou l’ardeur*, p. 198)

En revanche, le charme que constituent les interférences russes reste présent dans le texte français, même si quelquefois il se perd également :

(17a) ‘*Nu, etotchto-to slozhnovato (sort of complicated), GrigoryAkimovich*’, said Marina, scratching her cheek, for she always tended to discount, out of sheer self-preservation, the considerably more *slozhnië* patterns out of her past. (*Ada or ardor*, p. 159)

(17b) – *Nu, etotchto-to slojnovato (un peu compliqué), GrigoriïAkimovitch* », dit Marina en se grattant la joue. Elle oubliait volontiers, par pur instinct de conservation, les vicissitudes considérablement plus compliquées de son propre passé. (*Ada ou l’ardeur*, p. 170)

Dans l’exemple (17b), le traducteur a pu traduire la première interférence russe, mais ne le fait pas pour la seconde, sans doute la jugeant superflue car répétitive. Dans (18b), plutôt que d’employer une expression russe, comme cela a été le cas du texte anglais (18b), le traducteur préfère utiliser un commentaire qui, à la fois, paraphrase et explique le texte russe :

(18a) The indecent ‘telegraph’ caused Marina, who had a secret fondness for salty jokes, to collapse in Ada-like ripples of rolling laughter (*pokativshis’ so smehuvrodeAdi*): ‘But let’s be serious, I still don’t see how and why his wife – I mean the second guy’s wife – accepts the situation (*polozhenie*)’. (*Ada or ardor*, p. 159)

(18b) Marina avait une tendresse cachée pour les plaisanteries grivoises. L’indécent « télégraphique » la fit se pâmer de rire – des **ricochets de rire houleux à la manière d’Ada**. « Mais soyons sérieux, je ne vois toujours pas comment et pourquoi sa femme – j’entends celle du numéro deux – peut accepter une situation pareille (*polojenie*). (*Ada ou l’ardeur*, p. 170)

Parfois, au contraire, le texte français apporte une précision au lecteur francophone, ce que ne faisait pas le texte anglais :

(19a) Pnin, it should be particularly stressed, was anything but the type of that good-natured German platitude of last century, *der zerstreute Professor*. (*Pnin*, p. 6)

(19b) Il faut y insister, Pnine n’avait rien de commun avec ce type allemand conventionnel et jovial du siècle dernier : *der zerstreute Professor*, **le savant distrait** (*Pnine*, p. 14)

Nous avons une situation similaire avec l’exemple (20) :

(20a) On the other, or some other, side of the house was a ballroom, a glossy wasteland with wallflower chairs. 'Reader, ride by' ('*mimo, chitatel*', as Turgenev wrote). (*Ada or ardor*, p. 40)

(20b) De l'autre côté, disons plutôt : d'un autre côté de la vaste demeure se trouve la Salle de Bal, désert luisant bordé d'un rang de chaises qui regardent danser. « *Passe, cavalier, passe* », comme disaient Tourgueniev et Yeats. (*Ada ou L'ardeur*, p. 37)

Le texte anglais de l'exemple (20a) cite Tourgueniev en référence au « lecteur », alors que la traduction française (20b), qui est a priori confrontée à la perte inévitable due à l'abondance du français dans le texte original, compense ici en offrant davantage de précision au lecteur francophone : Tourgueniev et Yeats. Le sens de cette citation est également totalement différent : le texte français ne parle plus de *lecteur* mais de *cavalier*.

## Conclusion

Traduire une œuvre plurilingue constitue un véritable défi pour les traducteurs. Plusieurs stratégies sont possibles<sup>29</sup> et, évidemment, il n'existe pas une règle ou une recette générale à appliquer pour traduire une œuvre plurilingue. Chaque œuvre, chaque cas est particulier et unique, selon les langues de départ utilisées par l'écrivain, selon la langue d'arrivée vers laquelle s'opère la traduction, mais aussi en fonction du futur public de lecteurs. Il n'y a pas de généralité immuable au sein d'une même œuvre non plus. Comme nous venons de le voir, dans la traduction française de *Ada ou l'ardeur*, le traducteur tâche de garder les traces de la langue russe, même s'il n'y parvient pas toujours. Et malheureusement, la traduction française ne gardera aucun vestige du français omniprésent dans l'original anglais qui rend cette œuvre si singulière. Face à cette difficulté particulière inhérente à la traduction des œuvres plurilingues<sup>30</sup>, il serait juste de reconnaître qu'une traduction parfaite ou idéale n'existe pas<sup>31</sup> :

Chaque traduction d'un livre est une performance, une interprétation parmi d'autres. Elle ne pourra jamais être définitive car, comme vous (et Rosengrant) l'avez remarqué, elle ne pourra jamais transmettre chaque nuance, référence et allusion de l'œuvre originale. D'ailleurs, plus l'œuvre originale est complexe, plus cette affirmation est juste. La solution consisterait alors dans des

---

<sup>29</sup> Rainier Grutman en propose quatre dans GRUTMAN, 2012.

<sup>30</sup> Bien entendu, toute traduction est un exercice difficile : « En effet, la complexité de l'adéquation à l'esprit de la langue de départ ne laisse pas toujours la langue d'arrivée intacte. Même si tout le monde s'accorde sur le fait que le texte fini et proposé à la lecture doit respecter le système linguistique de la langue d'arrivée (le français dans notre cas), il n'en doit pas moins respecter le texte de départ qui motive la traduction et qui est autre. Cette altérité entraîne une fécondation de la langue d'arrivée par la langue de départ qui, inamovible, oblige la première à des exercices à laquelle elle ne se prêterait pas spontanément et que même souvent aucun auteur ne penserait à lui imposer de cette façon » (DESHUSSES, 2010, 7).

<sup>31</sup> Cela explique pourquoi il existe plusieurs traductions pour une même œuvre. Rainier Grutman analyse brillamment l'évolution des traductions successives sur l'échelle qui va de la contrainte vers la liberté de traducteur (GRUTMAN, 2012).

---

<sup>32</sup> « Each translation of a book is a performance, an interprétation. It can never be definitive, because, as you (and Rosengrant) say, it can never capture every nuance, reference and overtone of the original – and the more complex the original, the more true this becomes. The answer, generally speaking, is multiple translations » (SCAMMEL, 2007) [notre traduction].