
Jacques Catteau

Le Saint-Pétersbourg de Biély

Si une œuvre s'imposait dans le domaine russe pour illustrer la Journée de printemps d'ATLAS intitulée « Traduire la ville », c'était bien le roman fantastique et visionnaire d'Andrei Biély (1880-1934), *Pétersbourg*. Au seuil du XX^e siècle, il clôt dans un embrasement précieux et baroque, grotesque et sublime, la tradition littéraire et mythique de la capitale de l'Empire russe de 1703 à 1917. Biély y fait une flamboyante synthèse de tous les mythes forgés par Pouchkine, Gogol et Dostoïevski et repris par les autres poètes symbolistes de l'Âge d'argent. Pour lui, au-delà de sa crise personnelle vécue en 1906, Saint-Pétersbourg est le héraut de pierres et de cariatides qui crie l'apocalypse prochaine, la mort spirituelle et nationale de l'Empire russe. La ville y est véritablement le héros central du roman, un héros mortifère.

La première difficulté pour la quinzaine de traducteurs que nous étions résidait dans la succession des rédactions. Le roman parut en 1913-1914 dans l'almanach *Sirine*, puis en édition séparée en 1916. Mais, par la suite, Biély conscient de sa prolixité et de l'aspect touffu de certaines pages encombrées de scories anthroposophiques, abrégea son texte en 1922 – version retenue – et le remania en 1928. Pour comprendre le passage choisi (chapitre 6, sous-chapitre : *Le grenier*, où le terroriste Alexandre Ivanovitch Doudkine, halluciné par l'abus d'alcool et de tabac, contemple Pétersbourg avant de sombrer dans la démence et le crime), il nous faut sans cesse nous référer à l'édition de 1916. Ainsi dans le paragraphe où s'ébranle le Cavalier d'airain – comme chez Pouchkine – il y a *cheval* (celui de la statue animée, *kon'*) et *chevaux* (ceux qu'il effraie dans son galop sonore, *koni*). Seule la version de 1916 précise qu'il s'agit des chevaux qu'il rencontre. La traduction impose « *sur son passage, les chevaux...* » Georges Nivat et moi-

même, qui avons traduit le roman en 1967, avons été contraints en permanence de confronter les deux versions, celle de 1916 et celle de 1922, pour élucider les points obscurs. Ce fut le premier travail de l'atelier : l'interprétation des passages incertains.

La seconde difficulté pour les passeurs que nous sommes vient du rythme syncopé et de la saturation phonique de l'œuvre qui est « née du son », de « l'hallucination auditive », selon son auteur. Biély est un romancier qui n'oublie pas qu'il est poète. Et pour créer cette prose disloquée, incantatoire, au souffle biblique, il recourt à une stricte prosodie de nature anapestique, du moins en 1916. Les versions de 1922 et 1928 rompent quelque peu ce rythme hallucinant, et fort heureusement. Mais de nombreux « versets » restent encore anapestiques, ce que nous découvrons dans l'accentuation tonique indiquée par le romancier (ex : *ostrovnyj* au lieu de *ostrovnoj*) ou dans la morphologie (*tchistilos'ja* au lieu de *tchistilos'*, l'instrumental *oju* au lieu de *oj*) sans compter l'inversion et le rejet du sujet indiqué par [,] le signe de ponctuation. Ainsi nous voici confrontés à un premier obstacle quasi insurmontable : rendre une structure tonique qui n'existe pas en français et recréer le rythme ternaire obsédant avec l'accent sur la troisième syllabe. D'où une première déperdition qu'on ne peut pallier que par la recréation d'un rythme équivalent, d'un balancement que jadis, G. Nivat et moi-même, avons forgé à haute voix, nous renvoyant la phrase jusqu'à satisfaction de l'oreille. L'oralité ici s'impose. À ce rythme s'ajoutent les jeux d'allitération et d'assonance, lourdement soulignés par Biély : les explosives *p*, *b*, les gutturales *k* et *kh* et les sonores *o* qui remplissent l'espace d'échos. L'exercice nous est familier bien que les équivalences ne soient pas des calques : les *p* et *b* sont possibles les *k* et *c* (dur) aussi, les *r* remplacent – sacrilège phonétique – les *kh*. Les mots sont retenus autant pour leur sonorité que pour leur sens.

Inutile d'ajouter que dans un roman tissé d'échos, de leitmotive, de redondances, nous oublions notre jolie propension à éviter les répétitions. Les phonèmes chez Biély sont repris inlassablement, ils créent l'obsession. Nous les gardons.

Passé ces difficultés, il nous faut entrer dans le texte et découvrir sa composition. Au début, une période qui monte de la Néva découvre palais et colonnades, les boîtes des maisons (à traduire – selon la loi de l'unité du livre et non de la page – par le mot *cubes* qui rappelle le rêve du sénateur Apollon Apollonovitch de parquer les hommes dans des cubes), et s'achève sur Saint-Isaac et sa coupole. D'où la nécessité de conserver la structure « découvriante » de la période, l'ordre syntaxique.

De ce point de départ qui n'inaugure pas une topographie solide à la Dostoïevski, on tente de cerner la méthode de l'auteur. Aucun arpentage, aucun itinéraire, seuls les « essentiels » sont donnés, seuls les « signes » constitutifs de la cité impériale se succèdent : Saint-Isaac, la flèche de l'Amirauté, enfin le Cavalier d'airain (le monument de Falconet sur la Place du Sénat), la quintessence du Pétersbourg de Pierre le Grand et de Catherine II. Puis après l'ébranlement du Cavalier d'airain, un remake de Pouchkine signalé par Biély lui-même en note, apparaît l'autre Pétersbourg, celui de la mer : l'eau, le port maritime, la Néva, les quais, les vaisseaux, et l'image file vers le golfe de Finlande et Kronstadt. Aux vocables nobles et grandioses de l'architecture succèdent des mots techniques (débarcadères, sacs de chanvre, terrains vagues, péniches, palissades, bâches, etc.). Nous observons donc la rupture du lexique, qui passe soudain du sublime architectural au bric-à-brac maritime. En quelques lignes, tout Pétersbourg est là, palatin et marin.

À cette évocation où le signe prime sur la description s'ajoutent les mythes littéraires et historiques. D'abord celui du Cavalier d'airain soudain animé, leitmotiv pouchkinien du roman, dont le galop fait courir le paysage. Tous les verbes marquent l'inversion qui traduit l'illusion optique du mouvement du décor et non de l'objet mobile : ce sont les quartiers qui défilent sous nos yeux. Puis le mythe du Hollandais volant, du Vaisseau fantôme si cher à Wagner, qui transforme la ville en mirage, en ombre. Pour ce dernier, apparaît un cabaret (*kabatchok*) – le mot qui rappelle l'origine hollandaise s'impose : ce sera *estaminet*. Une discussion naît sur la traduction de *allach* (alcool sec de cumin) : je propose *gin* ou *genièvre* pour évoquer une boisson du Nord, les traducteurs ne s'en satisfont pas ; *eau-de-vie suédoise* ne convient pas davantage puisqu'il s'agit ici d'évoquer la Hollande ; *kummel* qui est une liqueur à base de cumin n'est pas non plus... assez fort ! Aucune solution ne sera trouvée, on en reviendra à *gin*, mot sec et fort.

Revenons à nos deux mythes. Nous les voyons se rejoindre dans le mythe central : Pierre le Grand, le créateur de la cité impériale, la poigne de fer qui a imposé la capitale inhumaine, géométrique, l'ordonnateur des meurtres. Il chevauche, vengeur, le coursier d'airain et il fut aussi celui qui voulut faire de sa ville une Hollande, l'atelier maritime où il séjourna deux siècles auparavant. L'ajout de l'édition de 1928 : « les mains deux fois centenaires », confirme que le Cavalier et l'antique Hollandais qui l'attend ne sont qu'un seul et même personnage, Pierre le Grand. Encore une fois, le livre guide la traduction de la page.

Parvenus à la fin de ce texte, nous nous apercevons que dans cette page hallucinée, Andreï Biély a réussi, par un travelling ininterrompu, d'une part, à faire défiler le paysage pétersbourgeois, en s'élevant de la Néva pour survoler la ville jusqu'au fort de Kronstadt et, d'autre part, à animer visuellement les mythes qu'elle porte en elle. Saint-Pétersbourg nous est ainsi donné à voir dans sa réalité et son âme maléfique, mais surtout à entendre dans une puissante scansion traversée d'explosions. L'espace pétersbourgeois envahissait soudain la petite salle au plafond bas où se déroulait l'atelier...