

---

---

## MALLARMÉ ET L'ÉTRANGER

---

---

### Mallarmé en Russie : l'aventure symboliste ou le « Don du poème »

En Russie, le nom de Mallarmé est associé à une des pages les plus brillantes de la poésie russe, le symbolisme, qui écrit les premiers chapitres de ce que les histoires littéraires nomment le « siècle d'argent », par référence à l'âge d'or qu'a si brillamment incarné Pouchkine quelques décades plus tôt. Dès lors que l'on aborde le symbolisme russe, on ne peut manquer d'être frappé par les références à Mallarmé, relativement nombreuses, que l'on rencontre dans les œuvres poétiques et théoriques à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Traduction, citation, mention d'un titre, la présence mallarméenne dans les lettres russes appartient à la Renaissance poétique, mais d'une manière très particulière, qui pose la question de ce colloque, celle de sa « traductibilité » dans une langue étrangère. En effet, si les mentions de Mallarmé sont nombreuses, les traductions le sont moins, et tentant de traduire littéralement le réseau d'images, elles sont dans le meilleur des cas simplement médiocres. Cette présence paradoxale que nous évoquerons à grands traits ne va pas empêcher Mallarmé de devenir une sorte d'« éminence grise » des recherches poétiques russes au début du siècle, recherches qu'il habitera, guidera même par l'intermédiaire de quelques-uns de ses grands lecteurs et traducteurs, qui élaboreront une poésie personnelle à partir de ce qu'ils comprendront des vers du poète français.

Lorsque le nom de Mallarmé paraît dans l'empire des tsars, on est à l'aube de temps nouveaux. Schématiquement, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le positivisme s'est progressivement imposé en Russie dans toutes les sphères de la connaissance. A la fin du siècle, un profond désir de changement se fait jour. On aspire à une pensée renouvelée, à un art nouveau capable d'exprimer l'âme de « l'homme fin de siècle ». Un message venu de l'étranger, portant le nom encore énigmatique de symbolisme va donner l'impulsion première pour balayer le positivisme et féconder les aspirations spiritualistes qui affirment la primauté de l'Esprit sur la matière. Avant de trouver ses traits propres, autrement dit de devenir spécifiquement russe, le symbolisme en Russie, fruit du rêve volontariste de quelques poètes, se nourrit de l'exemple de l'occident dont il épouse, dans un premier temps, la nécessité rimbaldienne de « changer la vie » et les aspirations mallarméennes à l'Absolu et au « livre total ». Cependant, la référence mallarméenne offre un paradoxe qui mérite d'être signalé. Artisan du symbolisme russe au moment où celui-ci s'impose sur la scène littéraire russe, Mallarmé n'est jamais évoqué seul. Quand son nom commence à apparaître dans les journaux des années quatre-vingt-dix, c'est toujours en compagnie d'une pléiade d'autres poètes français, belges (Maeterlinck et Verhaeren), scandinaves (Ibsen, Hamsun, Strindberg) ou germaniques (Hofmannsthal, Stefan George), polonais (Przybyszewski), dont on fait, pour les besoins de la cause, des représentants

du symbolisme. Dans cette vision panoramique et extrêmement diversifiée de la littérature occidentale moderne, Mallarmé se trouve régulièrement encadré par Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ou Maeterlinck, comme s'il était nécessaire pour le lecteur russe de lui trouver des condisciples comme autant de points de repère, bref de l'inscrire dans un ensemble de recherches poétiques fort différentes les unes des autres, mais nécessaires à son appréhension.

Cette présence fondue dans une pluralité de démarches poétiques définit les grands traits de la référence mallarméenne en Russie au début du siècle d'argent. Lu, traduit, étudié, certes, Mallarmé l'est cependant moins que d'autres, tels que Verlaine par exemple, qui suscitent, à la même époque, beaucoup plus de traductions. Néanmoins, Innokenti Annenski, un poète en marge des débats littéraires de son temps, s'est essayé brillamment à la traduction de ses vers, réfléchissant au passage sur la notion même de traduction poétique. Et Mallarmé, par son entremise, a participé durablement à l'aventure symboliste.

### **L'ère de la découverte : faits et dates**

Si Baudelaire est traduit en Russie dès la fin des années quatre-vingts<sup>1</sup>, il faut attendre 1892 et l'article de Z. Venguerova, intitulé « Poètes symbolistes en France » et paru dans la livraison n° 9 du *Messenger de l'Europe (Vestnik Evropy)*, pour que le nom de Mallarmé soit porté à la connaissance du public russe. Traçant un tableau de la vie littéraire française, évoquant la poésie de Verlaine, Rimbaud, Laforgue et Moréas, Venguerova ne manque pas d'y adjoindre Mallarmé. C'est la première étape, mais elle sera déterminante, car le maître d'œuvre du symbolisme en Russie, le créateur, serait-on tenté de dire, Valeri Brioussov, découvre, en lisant cet article, un idéal poétique dont les poètes cités lui fournissent des modèles qu'il va immédiatement s'efforcer d'introduire dans les lettres russes. Et c'est l'histoire bien connue de la création *ex nihilo* du symbolisme russe. Vivement impressionné par un essai de Merejkovski paru en 1892 où ce dernier analysait les causes de la décadence de la poésie russe, conforté par sa lecture de Venguerova, Brioussov, doté d'une forte ambition et d'un opportunisme rare, décide de régénérer le paysage littéraire en créant une école poétique, le symbolisme, dont il se proclame le chef. L'acte de naissance de cette école qui n'existe pas encore et qui va introduire de façon concrète Mallarmé en Russie est signé par la parution d'une anthologie fictive en trois recueils, les *Symbolistes russes*, dont Brioussov est presque entièrement l'auteur. Les deux premières livraisons datent de 1894, la troisième de 1895. Multipliant les pseudonymes et les noms imaginaires, auteur des introductions et de la plus grande partie du matériel poétique<sup>2</sup>, Brioussov donne l'impression que le courant symboliste est déjà fortement représenté en Russie, tout en définissant de façon un peu confuse la doctrine symboliste elle-même.

Mallarmé occupe, dans le premier volume, une place remarquable : en effet, l'ouvrage s'ouvre sur une épigraphe fournie par les deux vers suivants : « Une dentelle s'abolit / Dans le doute du jeu suprême... ». Brioussov, qui, selon ses propres termes, cherche à travers le symbolisme à « hypnotiser le lecteur par une série d'images juxtaposées », Brioussov donc, inscrit sa production poétique dans le sillage ouvert par le sonnet de Mallarmé : délicatesse,

---

<sup>1</sup> Il ne s'agit encore que de traductions isolées proposées dans les journaux. Maeterlinck, Verlaine et Mallarmé apparaissent, eux, au début des années quatre-vingt-dix.

<sup>2</sup> Dans le premier volume, sur 25 poèmes, 18 étaient l'œuvre de Brioussov, dans le deuxième, la part est de 11 sur 23, et dans le troisième et dernier recueil de 11 sur 19.

fugacité, élégance et mystère d'un acte sacré dont on perçoit l'importance à défaut de la saisir pleinement. À la suite de cette épigraphe attestant d'une filiation poétique de l'école symboliste russe que le recueil veut créer avec Mallarmé, on trouve un pastiche de ce même sonnet, puis une traduction d'un poème de Verlaine<sup>3</sup>, qui précède juste celle de vers de Maeterlinck<sup>4</sup>. Au total, si l'on parcourt les trois volumes des *Symbolistes russes*, on ne rencontre que trois traductions de Mallarmé : le poème « Sainte » et deux poèmes en prose « La pipe » et « Plainte d'automne ». Proportionnellement donc, la place accordée à Mallarmé dans ces recueils n'est pas très importante ; Verlaine, pour ne citer que lui, fait l'objet de traductions plus nombreuses. Sans préjuger des goûts littéraires de Briousov, on peut néanmoins affirmer que son intérêt pour Mallarmé tient essentiellement à son désir de cautionner le symbolisme russe. Comme Venguerova dans son article avait présenté Mallarmé comme une des grandes figures du symbolisme français, la nouvelle école devait donner des preuves de cette référence littéraire afin de se présenter comme l'héritière des poètes « les plus éminents », l'héritière des « poètes qui ont allumé [...] les premières étoiles sur le nouveau firmament » pour reprendre les mots de Briousov.

Essentiels pour le symbolisme russe, les trois recueils de Briousov ont offert à Mallarmé, ne serait-ce qu'en le citant, une certaine notoriété en Russie. Notoriété qu'il faudrait cependant se garder de surévaluer. En effet, tirés à 200 exemplaires, les *Symbolistes russes* n'ont pu toucher qu'un nombre réduit de lecteurs, et leur retentissement a parfois été teinté de scandale. Soloviov, Tolstoï, pour ne citer qu'eux, critiquent violemment ces tentatives littéraires modernes, dont ils soulignent soit l'absurdité faussement mystérieuse, soit un certain immoralisme allant à l'encontre de l'art. Ces affrontements par articles interposés entre Briousov et ses détracteurs ont eu certes de l'importance, mais ce qu'il faut noter avant tout c'est que Mallarmé a profité de cette curiosité parfois sarcastique, et que son nom s'est ainsi fait connaître du public lettré en Russie.

Après cette étape décisive, des traductions sporadiques<sup>5</sup>, souvent de qualité médiocre, voient le jour au hasard des recueils de poésie étrangère traduite. En dehors des poèmes en prose, les traductions russes les plus fréquentes concernent « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... ». Cependant, les publications en France de *Vers et prose* aux éditions Perrin en 1896, puis de *Divagations* en 1897 font l'objet de comptes rendus dans les revues littéraires russes et deux articles signalent en 1898 la mort de Mallarmé. Une autre étape est franchie avec la création par Briousov en 1904 de la revue *La Balance* (*Vesy*, 1904-1909) et la collaboration régulière qu'il instaure avec René Ghil, devenu correspondant français de la revue. Les pages de la revue du « créateur » du symbolisme – mais d'autres revues littéraires voient le jour à cette époque – entretiennent en Russie un vif intérêt pour la poésie française, ou de langue française, intérêt dont Mallarmé ne manque pas de bénéficier. René Ghil, par exemple, relate la rencontre de Verlaine et de Mallarmé datant de 1886 dont il avait été le seul témoin. Quelques années plus tard, en 1913, paraît un ouvrage de Briousov intitulé *Les Poètes lyriques français du XIX<sup>e</sup>*

<sup>3</sup> « Il pleure dans mon cœur » (*Romances sans paroles*).

<sup>4</sup> « Un cœur plein de tristesse » (*Serres chaudes*).

<sup>5</sup> Hélène Henry fournit dans son article « Présence de Mallarmé en Russie aux temps du symbolisme : éléments pour une recherche » de précieuses références auxquelles nous renvoyons. Actes du colloque de Tours « Mallarmé a-t-il eu des disciples... après sa mort ? », in *Littérature et nation*, Tours, n°15 / 1995, pp. 103-118.

*siècle*. Il s'agit d'une édition critique, comportant pour chaque poète une présentation, une notice biographique et quelques références bibliographiques, l'ordre de présentation des auteurs étant simplement chronologique. Cette publication offre une synthèse chiffrée de la présence mallarméenne dans les milieux littéraires russes. Les chiffres, en effet, sont éloquents et peuvent illustrer la présence de Mallarmé aux temps du symbolisme : si Brioussov propose 16 poèmes de Verlaine, 12 de Maeterlinck, Mallarmé, lui, n'est représenté que par « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... » et un fragment d'*Hérodiade*. L'essai qui suit fait de la poésie de Mallarmé la poésie de l'Idée, tandis que le poète se voit affublé de l'étiquette de « chef de l'école symboliste française », ce que ne reflète pas, à l'évidence, le nombre de traductions. En dépit de cela, avec Brioussov et Ghil, mais aussi avec tous ceux qu'intéresse la poésie française des années quatre-vingt-dix, le nom de Mallarmé devient familier au public russe, moins pour lui-même d'ailleurs que pour les résultats formels de ses recherches poétiques : vers, syntaxe, typographie... qui dressent de lui un portrait aux couleurs d'un sévère hermétisme. Mallarmé est donc cité, traduit, souvent mal – faut-il le préciser ? –, mais si l'on fait le compte, par rapport aux autres poètes associés d'une façon ou d'une autre au symbolisme, c'est fort peu, et dans les recueils critiques le nom de Mallarmé est largement distancé par ceux de Verlaine, Maeterlinck ou Verhaeren, sans doute pour des raisons de lisibilité. A propos de Mallarmé, le qualificatif qui désigne fréquemment le poète dans les lettres russes est celui d'hermétique. Il pratiquerait l'allusivité, la suggestion et manierait le symbole, tout en étant préoccupé par la forme.

C'est là le paradoxe de Mallarmé : initiateur d'une nouvelle conception de la poésie, il reçoit en Russie les honneurs dus au rôle qu'il a joué en occident dans la formation de toute une génération de poètes et, cependant, son nom est cantonné aux énumérations de poètes : assimilé aux symbolistes, rattaché aux décadents, selon les besoins du discours, il est mentionné au sein d'un mélange de tendances très diverses, peu propres à tenir compte de son individualité. C'est là, semble-t-il, la spécificité de la présence mallarméenne en Russie aux temps du symbolisme : constamment cité, il est en fin de compte peu traduit, la langue représentant un obstacle difficilement franchissable.

### **Le Mallarmé d'Innokenti Annenski**

Alors que pour la critique russe, notamment Volochine, ou Ivanov, Mallarmé se trouve souvent réduit à sa célèbre déclaration : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; suggérer, voilà le rêve... », le poète français, à l'écart des publications, passionne les plus grands poètes, comme nous pouvons le découvrir au fur et à mesure du dépouillement de leurs archives<sup>6</sup>. La voix la plus intéressante en ce sens est certainement celle d'Innokenti Annenski, qui a durablement marqué l'esthétique acméiste et dont Mallarmé est l'un des maîtres à penser.

Si Annenski, né en 1856, est de la même génération que Mallarmé, il a une vingtaine d'années de moins que les jeunes symbolistes de son époque, les Brioussov, Balmont ou Merejkovski. C'est pourtant à leurs côtés, quoique dans une ombre relative, qu'il participera à la Renaissance poétique du XX<sup>e</sup> siècle. Son premier recueil, *Chants paisibles*, est publié en 1904, sans susciter beaucoup d'échos. Le second, *Le coffret de cyprès* sera révélé au public, en 1910,

---

<sup>6</sup> Les archives de Sologoub, par exemple, ont révélé la traduction, en 1898, de treize « Anecdotes de Mallarmé ».

quelques mois après sa mort (en 1909). Entre-temps paraissent deux livres d'essais critiques, en 1906 et 1909, intitulés les *Livres des Reflets*. A l'écart des jeunes symbolistes russes dont il partage le raffinement intellectuel à défaut des recherches formelles sur le vers et des conceptions élitariques sur le rôle du poète, Annenski élabore une poétique personnelle nourrie par la traduction des « ambassadeurs » du symbolisme français [Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé] puisque c'est ainsi que Brioussov les a intronisés sur la scène littéraire russe. Les *Chants paisibles* (1904) sont les premiers vers qu'Annenski livre au public quoique de façon quasi anonyme ; il se donne en effet le pseudonyme de *Nikto*, autrement dit *Personne*, faisant ainsi comme un clin d'œil au monde hellénique qu'il connaît bien. Pour la petite histoire, Alexandre Blok et Brioussov saluent dans cet ouvrage les débuts prometteurs d'un jeune poète, ce qui ne manque pas de saveur, eu égard à la cinquantaine qu'affiche alors Annenski en 1904.

Ce qui nous intéresse dans les *Chants paisibles* tient à la composition même du recueil. A la suite des 53 poèmes de facture personnelle, Annenski offre à son lecteur 47 traductions en vers, signalées dès la page de garde par le titre « Parnassiens et poètes maudits ». On a là une sorte de symphonie à programme évoquant tout à la fois l'anthologie du *Parnasse contemporain* (1866) et les deux livraisons de Verlaine (1883) parues sous le titre *Poètes maudits*. Dans le détail cependant, les traductions présentées par Annenski échappent quelque peu aux critères chronologiques qu'appelle le titre « Parnassiens et poètes maudits » : en effet, trois odes d'Horace ouvrent le recueil. A l'Allemagne, Annenski rend hommage par quatre poèmes d'Heinrich Heine et quatre de Hans Müller. Quant à la littérature de langue anglaise, elle est représentée par un poème de Longfellow. Sur les quarante-sept pièces traduites, la palme revient cependant à la poésie française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Se côtoient les poètes les plus divers : Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Charles Cros, Sully Prudhomme, Tristan Corbière, Maurice Rollin... et, bien entendu, Mallarmé. Une fois de plus, nous retrouvons ce trait spécifique de la présence mallarméenne dans les lettres russes : sa faiblesse quantitative. Sept traductions de Baudelaire, quatorze de Verlaine, mais deux seulement de Mallarmé : le « Tombeau d'Edgar Poe » et le « Don du poème ». L'éclectisme apparent de ce recueil de vers traduits, faisant un pendant presque parfait aux poèmes personnels, est le résultat d'un travail commencé de longues années auparavant, témoignant par ailleurs de la lecture « émotionnelle » à laquelle procède Annenski qui affirme lire en « poète ». Dans l'avant-propos du premier *Livre des reflets*, il s'explique sur les critères qui guident ses choix, à la fois de traducteur et de critique :

J'ai voulu parler dans ce livre [à propos de ses articles critiques] des œuvres qui m'ont subjugué, tenu sous leur loi, des œuvres auxquelles je me suis donné, parce que je voulais les garder en moi, les faire miennes.

Il poursuit un peu plus loin :

Je n'ai pris que ce que je sentais me dépasser tout en sonnant à l'unisson avec moi.

Cette proximité revendiquée avec d'autres œuvres et d'autres auteurs se révèle moins thématique que profondément subjective, Annenski se laissant guider par une sorte de résonance harmonique. Mais cette résonance ouvre la voie à des recherches d'ordre poétique.

Quant à son travail de traduction, il se nourrit initialement d'une rencontre vécue comme un face à face vivant, engageant l'être tout entier, celui du poète comme celui du traducteur. Pour

Annenski, « les poètes n'écrivent pas pour les miroirs ou les eaux stagnantes ». Autrement dit, la traduction ne se fixe pas pour but la littéralité, voire l'exactitude. Le seul reflet qu'elle peut proposer est un reflet vivant, rendant une image éminemment dynamique du texte original, non figée par les équivalences lexicales ou syntaxiques existant d'une langue à une autre. « Sous couvert de respecter les détails, le sens de l'ensemble est perdu » écrit Annenski. Entre illusion de la littéralité et miroir déformant, le compromis vers lequel doit tendre le traducteur consiste donc à identifier, puis à sélectionner les éléments essentiels de la forme poétique, autrement dit du poème dans son principe dynamique, puis à choisir un certain nombre de procédés rendant compte de cette cohérence interne et dynamique de l'œuvre. La traduction ne peut être littérale, même si elle garde la trace d'un véritable travail philologique sur le texte original. Elle est appréhension d'un mouvement interne au poème et qui en recèle le sens. C'est ce que nous allons voir dans les deux traductions de Mallarmé, et notamment dans « Don du poème ».

### **Le « Don du poème »**

Au-delà du paradoxe apparent qui consiste à tenter de « retraduire » dans sa langue de départ un texte traduit, les réflexions qui vont suivre nous permettent de mesurer le travail d'Annenski et de faire apparaître de façon concrète l'importance formelle et poétique de ses choix de traducteur sur la matière première que lui propose Mallarmé pour les héritiers du symbolisme russe. Les deux seuls textes mallarméens que l'on trouve dans *Chants paisibles* nous invitent à parler de fidélité, d'écart, voire de littéralité, chose fort attendue dès qu'il est question de traduction, mais qui permet de cerner ce que ce colloque appelle la « traductibilité » du poète français.

La première remarque sera d'ordre formel. Si pour « Le tombeau d'Edgar Poe », les quatorze vers de la traduction russe s'organisent en sonnet, respectant la forme (deux quatrains suivis de deux tercets) et la disposition typographique du texte original, il en va tout autrement pour le « Don du poème ». Les quatorze vers de Mallarmé d'un seul tenant se voient augmentés de quatre vers dans la version russe. Quant au schéma rimique<sup>7</sup>, il offre des divergences significatives en français et en russe. La versification russe fonctionnant selon un système d'accent tonique, c'est moins à la rime elle-même dans sa dimension phonique que nous devons nous intéresser qu'à la trame que dessine l'ensemble des rimes à l'intérieur du poème, et dans « Don du poème », ce schéma rimique livre peut-être une des clés de la lecture du texte mallarméen par Innokenti Annenski. Sous la plume de Mallarmé, le poème s'organise en rimes successives, fonctionnant deux par deux, sur le modèle AA/BB/CC... Dans la traduction d'Annenski, forte de dix-huit vers, rappelons-le, le schéma rimique semble plus complexe. Le système s'articule initialement sur le chiffre quatre, reprenant dans le schéma rimique la structure du quatrain et alternant rimes croisées et rimes embrassées, sauf pour les vers 13 et 14 qui se trouvent isolés par leur rime commune. Nous devons revenir sur ces deux vers qui constituent le cœur du poème dans sa traduction russe. Traduire Mallarmé pour Annenski, c'est semble-t-il l'occasion de plonger dans les questions formelles tenant à la fois à la versification

---

<sup>7</sup> En ce qui concerne « Le tombeau d'Edgar Poe », le schéma rimique de la traduction russe reflète assez fidèlement le principe du texte de Mallarmé : seul le second quatrain se distingue, proposant des rimes croisées, au lieu des rimes embrassées attendues.

et à la forme poétique choisie. Le dépassement du nombre de vers que s'autorise Annenski pour « Don du poème » répond à une contrainte de la versification qui sollicite l'interprétation. D'une manière discrète donc, mais qu'on ne peut que saluer, Mallarmé participe pleinement, par le biais des traductions d'Annenski, aux recherches formelles qui sont une des grandes composantes du symbolisme russe.

Si l'on examine maintenant les deux textes traduits dans le détail, on est frappé, outre les transformations sporadiques, par une spécificité de la langue russe : langue à déclinaisons, le russe dessine syntaxiquement le sens. Autrement dit, là où la syntaxe mallarméenne joue de l'ambiguïté, les cas russes, les désinences, manifestent des relations de cause, de conséquence... entre les mots. La traduction est dès lors intimement liée à l'interprétation, – ce qui explique peut-être la platitude fréquente des traductions de Mallarmé au début du siècle – et les transformations notées plus haut sont à rapprocher de cette dimension heuristique de la traduction, qui tente de restituer l'intelligence interne de l'œuvre. Par exemple, dans « Don du poème », la « nuit » (vers 1) devient en russe « mystérieuse » (*tainstvennaja*), « viole et clavecin » (vers 11) deviennent « souffrances et amour » (*stradanij i ljubvi*). Ces remarques, qui n'ont rien d'exhaustif et que l'on pourrait sans peine étendre, ne prennent sens que dans une analyse plus approfondie de la lettre du texte traduit, si l'on peut s'exprimer ainsi. Ainsi, l'adjectif « Noire » (vers 2) qui qualifie « l'enfant d'une nuit d'Idumée » n'apparaît pas dans le texte russe, qui ne conserve que son sens figuré de maléfique, auquel répond l'idée d'une nuit mystérieuse marquant l'enfant au fer rouge. Le sombre maléfice est repris, sous la plume d'Annenski au vers 3, par l'irruption d'un bestiaire (« son aile est en sang, et ses cheveux ressemblent à des serpents ») qui dessine un peu des mystères de cette « horrible naissance ». Par ailleurs, si le texte français oppose le noir et le blême, le feu et la glace, la traduction russe joue sur l'opposition de l'eau et du feu. Innokenti Annenski, dans sa traduction de Mallarmé, échappe à la platitude commune ou à la sécheresse formelle qui ont gouverné les traducteurs russes au début du XX<sup>e</sup> siècle. Sa connaissance du français, sa longue fréquentation de Mallarmé, lui permettent de chercher dans la profondeur des significations le principe dynamique du poème, quitte à sacrifier une certaine littéralité, de l'image, du symbole, voire du mot.

Le schéma dynamique de « Don du poème » nous en offre confirmation. Le texte d'Annenski s'ouvre sur une interjection « O » que suit un impératif négatif « ne maudis pas » (*ne kljani*, vers 1). De là, on progresse jusqu'à un second emploi de l'impératif (*Zivi*, ambigu, puisqu'il supporte une modalité interrogative au vers 14, un des deux vers à rime exceptionnelle. Il s'agit du véritable sommet du poème, reconstitué phoniquement par l'intonation ascendante, comme suspendue en fin de vers par le point d'interrogation. Littéralement « Dois-tu vivre ? ». La réponse, au vers suivant, marquée d'une exclamation (*niet*) met un terme brutal au faible espoir suscité par cette naissance, et exprimé timidement par la suspension du vers 14. Par ailleurs, l'effacement chez Annenski du pronom de la première personne, Je, qui ouvre le poème de Mallarmé, (« Je t'apporte ») focalise la lumière sur le groupe que constituent l'enfant – la fille dans le texte russe – et sa mère sous le regard du père impuissant, disant ainsi, par le marquage plus serré d'une relation familiale, la dimension

pathétique de la situation, que la structure question/réponse (vers 14-15) laisse résonner d'une autre manière.

Pour Annenski, la traduction est une rencontre poétique dans laquelle il forge sa propre langue, témoignant d'un équilibre fragile entre la souffrance et la tentation du silence, et Mallarmé, en ce sens, lui fait véritablement – mais comme les autres poètes traduits – « don du poème ». L'exemple d'Annenski est significatif de la réception et de la traduction de Mallarmé en Russie au début du siècle. Indissociable du symbolisme russe au moment où il se réfère à l'occident, Mallarmé reste une sorte de cygne lointain, à la fois présent et absent, travaillant dans l'ombre à l'avènement de la poésie post-symboliste : difficile, ne se livrant jamais dans l'immédiateté, Mallarmé garde un statut particulier. Mais dans la concision d'expression à laquelle parvient Annenski traduisant le poète français, les acméistes ont trouvé un modèle et un juste rapport au mot, loin du mysticisme symboliste. Modestement, énigmatiquement présent par le biais de traductions et de commentaires qui l'interprètent ou l'édulcorent, horizon constant des recherches formelles sur le vers et le symbole, Mallarmé revêt donc, aux temps du symbolisme, l'habit discret du maître à penser, travaillant dans l'ombre au grand œuvre.

ANNE DUCREY

Lille