



HAL
open science

Quelques aspects du débat sur la traduction littéraire à Moscou au début du XIXème siècle

Isabelle Després

► **To cite this version:**

Isabelle Després. Quelques aspects du débat sur la traduction littéraire à Moscou au début du XIXème siècle. 2002. hal-00938983

HAL Id: hal-00938983

<https://hal.science/hal-00938983>

Preprint submitted on 29 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelques aspects du débat sur la traduction littéraire à Moscou au début du XIX^{ème} siècle¹.

Isabelle Després

Il est assez communément admis qu'une traduction est à considérer en fonction de sa finalité et du public auquel elle s'adresse. Une œuvre littéraire peut et doit être, traduite et retraduite régulièrement, en rapport avec l'évolution de la langue du public destinataire. En Russie, la langue littéraire a été mise en place relativement tard, à l'époque de Pouchkine, a-t-on l'habitude de dire, c'est à dire dans le premier tiers du XIX^{ème} siècle. C'est tout au long du XVIII^{ème} siècle que cette langue s'est peu à peu élaborée, grâce à un effort sans précédent d'ouverture vers la culture européenne et d'acclimatation à la Russie de ses piliers et fondements, qui ne pouvait se faire sans un recours large et, dans un premier temps, presque exclusif, aux traductions. Mais dès la fin du siècle, et de plus en plus souvent au début du XIX^{ème} siècle, se fait sentir le rejet de l'imitation de l'Occident, et le statut de la traduction comme outil d'appropriation de la culture européenne est remis en cause.

Quels buts doit servir la traduction littéraire ? Cette question se trouve au centre d'un débat qui a animé les revues littéraires moscovites des années vingt du XIX^{ème} siècle, et qui illustre fort bien le changement de statut du traducteur, et parallèlement de l'auteur, qui se produit en Russie à l'époque du romantisme.

Au XVIII^{ème} siècle, le public russe éclairé avait une connaissance suffisante de la langue française, de l'allemand, du latin, et souvent du grec, pour lire dans le texte les chefs-d'œuvre du patrimoine de la culture européenne. La traduction était davantage un exercice de maîtrise littéraire du russe pour l'écrivain, qu'un *medium* pour le lecteur. D'autre part, l'exigence vis à vis de l'auteur - traducteur était faible. L'essentiel était la révélation, le don de l'œuvre, qu'il faisait à un public avide de nouveautés, peu soucieux d'avoir affaire à des créations originales, et qui acceptait facilement l'amalgame entre l'auteur et le traducteur.

Au début du XIX^{ème} siècle, les traductions des poètes anglais ou allemands par Joukovski, ou grecs et latins par le professeur Merzliakov², les *Fables* de Krylov traduites de La Fontaine (etc.) sont considérées comme des œuvres littéraires en soi, le nom du traducteur a autant d'importance, sinon davantage, que celui de l'auteur de l'original. La polémique qui éclate en 1816 à propos de deux traductions de *Lénore* de Bürger, celle de Joukovski et celle de Katenine, fait apparaître clairement qu'elles sont considérées comme des œuvres représentatives du système poétique de chacun des écrivains - traducteurs. *Ludmila*, de Joukovski, est une ballade dans le style du pré-romantisme karamzinien. La langue de Joukovski est

lisse et sans aspérités, la tonalité est méditative. Au contraire, la traduction de Katenine, *Olga*, fait ressortir les possibilités de la langue russe et mêle les registres en s'appuyant tant sur le fond folklorique populaire, que sur les slavonismes du « style » le plus élevé.

Les deux traductions ne sont pas jugées pour leur rapport à l'original, mais pour elles-mêmes en tant que "ballades", et celle de Bürger ne préoccupe personne. Si Griboedov (partisan de Katenine, membre du groupe que Tynianov a nommé les « jeunes archaïstes ») en fait mention au cours de la polémique, ce n'est que pour prouver que les défauts qu'il trouve chez Joukovski ne peuvent être justifiés par leur présence chez Bürger. Et effectivement, tant pour Joukovski que pour Katenine, le but de la traduction n'est pas de rendre en russe les particularités de la ballade allemande, mais de créer une œuvre russe nouvelle, qui viendra enrichir, tout en lui donnant une direction déterminée, le patrimoine poétique. Cette polémique ne porte donc pas, à proprement parler, sur la question de la traduction.

Ce n'est que dans les années vingt, parallèlement à une exigence de plus en plus pressante d'une littérature originale authentiquement russe, qu'évolue peu à peu dans les revues littéraires la conception de la traduction. A l'origine de ce changement, on peut voir la nécessité de familiariser une audience toujours plus large, mais qui ne maîtrise plus toujours le français et l'allemand, avec les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, mais aussi avec les nouveautés et progrès techniques dans tous les domaines, qui font l'objet de traductions scientifiques dans les journaux. La traduction littéraire d'une œuvre étrangère perd son statut d'œuvre originale et authentiquement russe, elle devient "imitation".

Poursuivant le débat autour de la personne de Joukovski, Kuchel'beker, un autre « jeune archaïque », s'élève, dans l'almanach *Mnemozine*, paru en 1824, contre la voie imitative, suivie par la littérature russe des XVIIIème et début du XIXème siècle. Ce n'est pas, dit-il, en traduisant, que les écrivains russes peuvent espérer atteindre un jour la gloire d'être eux mêmes traduits, car personne, sauf en Russie, "ne traduit les traducteurs"³ ! Kuchel'beker assimile le traducteur à un imitateur, qui, dit-il, ne connaît pas la véritable inspiration, car ce qu'il dit ne vient pas du fond de son âme, il se force à répéter les pensées et sentiments d'un autre. Cette attaque, dirigée contre Joukovski et Batiouchkov, témoigne d'une conception encore "artistique" de la traduction littéraire, elle suppose que le traducteur prétend à l'inspiration poétique, au même titre que le poète.

Viazemski prend la défense de Joukovski dans la revue *Le Télégraphe de Moscou*⁴ et soulève la question du public auquel est destinée la traduction. Il répond au critique de la revue *Fils de la Patrie*, (le fameux délateur Boulgarine), qui affirmait méchamment qu'avec la connaissance des romantiques allemands, le public avait pu remettre enfin Joukovski à sa juste place. Rien ne l'autorise à préjuger des connaissances du public en la matière, rétorque Viazemski. Il peut tout au plus reconnaître que lui n'avait jamais entendu parler de Goethe et Schiller auparavant ! Viazemski a une conception élitiste du public. Il est certain que les nobles cultivés qui forment son entourage lisaient les romantiques allemands. A l'inverse, Boulgarine, auteur de romans d'aventures à la Walter Scott, destinés aux masses, et que raillent les jeunes aristocrates cultivés, collaborateur de l'éditeur Smirdine, le fondateur du journalisme à caractère commercial, donne, un sens plus large au mot public, celui qu'il acquiert avec la pénétration de l'instruction dans les différentes couches de la société russe.

Il n'en demeure pas moins que, pour Viazemski, la traduction doit être un document scientifique visant à la connaissance de l'original, rien de moins et rien de plus⁵. Viazemski a fait le choix original de traduire en prose les *Sonnets* de Mickiewicz. Dans la préface qui précède sa traduction, en 1827⁶, il souligne l'impossibilité de rendre ce qui est proprement polonais dans les *Sonnets*. L'étranger est comme le myope, dit-il. Il ne voit que la beauté d'ensemble. Les détails lui échappent. Il est impossible de les rendre dans une traduction, à plus forte raison si celle-ci est en prose. Ainsi, le traducteur ne cherchera pas à rendre la poésie de la langue polonaise, ni à réveiller chez le lecteur russe les sentiments patriotiques polonais. C'est l'affirmation du caractère national de tout vrai poète ; par définition, il ne peut être pleinement compris que par son peuple. En revanche, précise Viazemski, les *Sonnets de Crimée* du même Mickiewicz, se prêtent mieux à la traduction, car leur caractère est plus universel. Le "coloris oriental", qui choquera sans doute les puristes, timorés et conservateurs, n'est que la marque de l'époque, on le retrouve chez Byron et chez les autres figures du siècle. Ainsi, à côté du caractère national, le poète conserve son caractère universel par son appartenance à l'époque. C'est en cela que l'échange entre les cultures peut être fructueux.

Ayant ainsi délimité les ambitions et limites de la traduction, Viazemski s'explique sur la méthode. Le traducteur a fait le choix d'être fidèle au texte original, de le suivre presque mot à mot, quitte à sacrifier l'élégance (*krasivost'*) de la traduction. La première motivation de Viazemski est linguistique : faire ressortir la parenté des deux langues. Mais la seconde est qu'une traduction fidèle, quelles que soient ses imperfections, est toujours préférable à celle où le traducteur se met en avant, fait

oublier l'original à son profit. Un bon traducteur doit, au contraire, savoir faire preuve d'abnégation. Sa récompense ne peut être que le plaisir du travail bien fait, et la reconnaissance des lecteurs, mais en aucun cas il ne peut prétendre voir rejaillir sur lui une part de la gloire de l'auteur.

Certes, une traduction de ce genre ne s'adresse pas au commun des lecteurs. Elle s'adresse avant tout aux *artistes*, ou aux amateurs véritables qui se donneront la peine de chercher dans ce brouillon les mérites de l'original. En architecture, le plan d'un bâtiment en dit davantage à un initié, qu'une représentation picturale de celui-ci, car il reflète plus fidèlement le projet et la pensée de l'architecte. A partir de ce plan, on peut ensuite dessiner un croquis plus orné, mais tout aussi fidèle. Viazemski laisse aux talents de Pouchkine ou Baratynski le soin de "mettre au propre" cette esquisse, en l'habillant des couleurs magiques de la poésie, et en animant la langue morne et sans vie de la traduction.

Un des buts de cette traduction, presque mot à mot, des *Sonnets*, poursuit Viazemski est de montrer la proximité de la langue polonaise et du russe. Mais le traducteur n'a pu s'en tenir jusqu'au bout à ce principe, car il s'est heurté au problème suivant : un même mot n'appartient pas toujours au même niveau lexicologique dans les deux langues. Mais il invite les lecteurs à une lecture parallèle et contrastive de l'original et de la traduction. La réflexion purement linguistique n'est donc pas absente des préoccupations de Viazemski mais elle n'est plus liée au problème esthétique et littéraire, elle prend un tour scientifique. Ici encore Viazemski fait preuve d'une conception élitiste de la culture. C'est l'affaire des amateurs éclairés. La traduction scientifique s'adresse aux spécialistes, et non au grand public

Dans cette nouvelle conception de la traduction, le traducteur n'est plus un poète, c'est un scientifique. Mais à partir du matériau brut qu'il leur fournit, les poètes russes créeront des œuvres esthétiques (et donc authentiquement russes). D'autre part, Viazemski rapproche la prose et la poésie, en démontrant que des idées "poétiques" peuvent être exprimées en prose. Il sépare la forme, l'expression, de l'idée elle-même, et brise le carcan le plus solide du genre littéraire : la séparation entre poésie et prose⁷..

Ailleurs Viazemski complète sa pensée : la traduction en prose est plus utile car elle a une action plus grande sur la langue dans laquelle on traduit, elle permet d'y introduire davantage de nouvelles idées et images, et elle permet toujours une meilleure approche et connaissance mutuelle des deux langues et des deux littératures. Viazemski a une préoccupation "karamzinienne" d'élargissement de la langue russe par la confrontation avec les cultures européennes. En 1830 dans l'almanach *L'aurore*, il publie une *Lettre à A.I.G*⁸, dans laquelle il donne des conseils

à un poète débutant. Il lui recommande de traduire aussi souvent que possible de la prose, pour perfectionner son expression en russe.

Enfin, en 1831, il publie une traduction du roman de B. Constant, *Adolphe*, accompagnée d'une *Préface*, dans laquelle il s'explique à nouveau sur sa conception de la traduction littéraire, et où il se démarque de Karamzine et Joukovski.

"Les traductions libres, ces métempsychoses des langues étrangères vers le russe, ont connu chez nous des exemples brillants, voire inégalables : c'est de cette façon que traduisaient Karamzine et Joukovski. Il est impossible de les surpasser dans ce domaine, car il y a une limite infranchissable à l'imitation. Leurs transpositions ne reflètent ni le sol, ni le climat national. J'ai voulu, au contraire, montrer qu'on pouvait, sans violer notre nature propre, je le répète, conserver, dans la transposition, une odeur, un certain écho de l'étranger, une sorte d'accent régional. Remarquons, d'ailleurs, que ces tentatives concernent une œuvre qui n'est pas exclusivement française, mais bien plus encore européenne, qui représente, donc, non pas le mode de vie français, mais son siècle, ou si l'on veut, la métaphysique, pratique et mondaine, de notre génération⁹."

La traduction, indispensable pour faire circuler les "idées du siècle", est la façon pour Viazemski de prouver que l'on peut être russe sans cesser d'être européen, et que l'esprit du temps l'emporte sur l'esprit national.

Le *lioubomoudr* S. Chevrëv, un an après l'article sur la traduction des *Sonnets* de Mickiewicz, entérine le changement dans la conception de la traduction littéraire. Dans un article sur la traduction de *Manfred* de Byron¹⁰ en 1828, il distingue deux types de traductions littéraires, après avoir pris le soin d'écartier les traductions à la manière française, qu'il appelle les "traductions - périphrases", et qui se contentent de s'inspirer de l'original. Hormis celles-ci, il existe les traductions poétiques et les traductions scientifiques. Les premières ne peuvent pas être exactes et fidèles à l'original, car elles respectent avant tout leur propre langue et leur peuple. Au contraire, les traductions scientifiques sacrifient parfois leur langue, pour rester plus proches de l'original. Les traductions allemandes, dans leur grande majorité, sont de cette sorte. Merzliakov et Joukovski ont donné de brillants exemples de traductions poétiques. Mais la traduction de *Manfred*, dont il est question dans l'article, se rapporte à la deuxième méthode.

Chevrëv rêve d'une traduction qui combinerait à égalité ces deux méthodes. En effet, la traduction poétique apporte un sentiment esthétique presque égal à l'original. Elle est donc fidèle, à sa manière. Mais la traduction "scientifique" enrichit la langue, l'assouplit, accroît ses possibilités. D'autre part, elle met en évidence la particularité de l'original. Elle est davantage une source de connaissance, que de plaisir esthétique. Pour Chevrëv, traductions poétique et "scientifique" ont chacune leurs avantages et leurs inconvénients. Elles se complètent, tout en s'excluant. Il ne donne

la préférence à aucune d'entre elles, mais, une fois de plus, à la manière schellingienne, rêve d'un idéal réconciliateur, qui rassemblerait ce qui lui apparaît comme des contraires.

Cependant, la revue des jeunes schellingiens, *Le messenger de Moscou*, fait le même choix que la revue des romantiques à la française, le *Télégraphe*. Dans le N°7 de l'année 1828, le journal entame la publication d'une traduction en prose de la pièce en vers de Mickiewicz, *Conrad Wallenrod*, et il est précisé, en note, que le choix de la prose est celui de la fidélité à l'original. La publication se veut rigoureusement scientifique, et s'accompagne d'un gros appareil de notes explicatives, page par page. Dans le même numéro¹¹, I.Kireevski fait part de ses réticences à l'idée que sera publiée la traduction de *Manfred* par un certain O., décédé l'année précédente. Sa traduction, explique Kireevski, est davantage une imitation qu'une traduction fidèle. Aussi, le critique, soucieux de la réputation du traducteur, préférerait que celle-ci ne soit pas publiée. La traduction - imitation est complètement discréditée, tandis que la mode est à la traduction comparative.

Le critique Nadejdine, avec le souci de rigueur et de mesure qui le caractérise, n'est pas étranger à ce changement de point de vue. En réaction contre le romantisme à la Joukovski et pour réhabiliter le classicisme, il se propose, dès 1828, de traduire les *Hymnes* d'Orphée et les *Odes* d'Horace. Les premiers avaient déjà été traduits en russe, sous le règne de Catherine, et tant Derjavine que Karamzine s'étaient inspirés de cette traduction. Mais Nadejdine revendique une approche "scientifique". Il compare les différentes éditions, les traductions, il les annote et les commente. Dans l'introduction à sa traduction¹², il évoque la difficulté à traduire en russe moderne les mots composés, caractéristiques de la langue grecque, alors qu'en slavon cette formation des mots était naturelle. Il souligne aussi l'exiguïté de l'hexamètre pour les contenir. Le même souci de rigueur et de précision scientifique le guide dans sa traduction des *Odes* d'Horace, dont les traducteurs sont nombreux, explique-t-il, car chacun a choisi dans son œuvre ce qui lui ressemblait le plus... Quant à la traduction allemande de Foss, elle a le mérite d'être fidèle, bien qu'elle y perde en qualités esthétiques. Horace attend son Foss russe, conclut Nadejdine.¹³ Ainsi, tout en reconnaissant les mérites des traducteurs des époques passées, Nadejdine estime que l'époque exige qu'une traduction moderne soit plus rigoureuse.

La réflexion sur la traduction littéraire dans les années vingt, découle des polémiques de la décennie précédente, et de l'engouement pour la critique littéraire allemande. En somme, au début du siècle, il existait deux approches de la traduction littéraire, l'une, inspirée par le traducteur français Florian, et à laquelle se tient

Joukovski, consiste à assimiler par l'imitation, à la manière dont on copie une toile de maître, ou dont on reproduit un thème, en introduisant des variations, en fonction de sa propre sensibilité. La seconde, celle de l'école allemande, dont A.Schlegel, traducteur de Shakespeare, fut l'initiateur, consiste, pour le traducteur, à renoncer à son "moi", à s'oublier complètement. Elle prône le respect de l'original. Lorsque la langue ne se plie pas aux exigences de l'original, mieux vaut renoncer, qu'être infidèle ou faire une périphrase. En aucun cas, selon cette théorie, il ne faut confondre copie et traduction. C'est cette deuxième ligne qui prend le dessus en Russie dans les années trente.

Ainsi, ce n'est pas par hasard, mais pour répondre aux attaques et à cette demande de rigueur, que Joukovski ressent le besoin, à cette époque, d'écrire une nouvelle traduction de la ballade de Bürger, plus proche de l'original, qu'il intitule d'ailleurs *Leonora*. Et voici ce qu'en dit K. Polevoï, dans une réponse à Katenine¹⁴ : Le critique du *Telegraf* ne veut pas prendre parti dans la polémique sur *Olga* et *Ludmila*, les deux traductions de *Leonore* de Bürger, mais se contente de regretter qu'un poète comme Griboedov se soit laissé aveugler par l'esprit partisan, au point de ne plus distinguer les mérites de la traduction de Joukovski. En effet, *Ludmila*, affirme Polevoï, est vraiment supérieure à l'original ! (En 1825 déjà, Polevoï avait écrit dans le *Telegraf*¹⁵ que dans ses traductions de Schiller (dans la *Pucelle d'Orléans*), Joukovski surpassait par endroits l'original !) Si Joukovski a entrepris une deuxième traduction de *Leonore*, fidèle à l'original, poursuit Polevoï, ce n'est pas, comme le croit Katenine, qu'il reconnaît ses erreurs et veut les corriger, mais au contraire qu'il veut donner au public russe la possibilité d'apprécier la différence entre *Ludmila* et *Leonore*. Contrairement aux critiques de la décennie précédente, Polevoï compare la traduction à l'original, et non les deux traductions entre elles.

Le problème du choix entre traduction poétique et traduction scientifique ne se pose pas à Belinski. Pour lui, toute traduction est, avant tout, un moyen de connaissance de l'original, même si, tout simplement en tant qu'œuvre écrite en russe, elle peut avoir une influence sur le développement de la langue russe. Dans un article bibliographique de *Molva*, en 1834¹⁶ il développe de façon provocatrice la thèse suivante : l'activité littéraire en Russie devrait être entièrement consacrée à la traduction. En effet, les œuvres de facture russe sont de si mauvaise qualité qu'involontairement on ne lit plus que ce qui vient de l'étranger. Or, seuls les gens riches, et qui plus est, vivant dans l'une des deux capitales, ont accès à ces trésors du génie européen. Mais nombreux sont ceux qui, par manque de moyens, ou

ignorance des langues étrangères, ne peuvent satisfaire leur noble soif de ces connaissances ! Il faut donc, pour *le bien du plus grand nombre*, traduire le plus possible d'ouvrages, tant scientifiques que littéraires. La traduction d'œuvres étrangères est indispensable, tant pour le développement du goût esthétique et du sens critique du public (qui aura lu ne serait-ce qu'un seul roman de Walter Scott ou F.Cooper sera en mesure de donner son vrai prix à *Dimitri l'usurpateur* ou à *La Femme Noire*¹⁷ !), que pour le perfectionnement de la langue russe, car celle-ci n'a pas encore atteint le niveau qui lui permettrait d'exprimer les infinies nuances de la pensée humaine.

Pour Belinski comme pour Viazemski, la traduction littéraire sert, avant tout, la connaissance de l'original, mais pour le premier, il s'agit de porter à la connaissance du plus grand nombre les trésors des littératures étrangères, et non, comme pour le second, de fournir aux seuls poètes de quoi nourrir leur réflexion et leur création. Avec l'élargissement du public des lecteurs, la littérature est devenu un phénomène social de grande envergure.

Ainsi, le discrédit de la traduction littéraire était dû au rejet de l'imitation, et à la volonté de créer une littérature nationale authentique. Mais en acquérant une vocation scientifique, la traduction change de statut. Elle devient l'outil de la confrontation de l'imitation à l'original. Dans les années trente, les critiques prennent pleinement conscience de ce changement. Polevoï, dans un article critique sur les ballades et récits de Joukovski, souligne l'unité de ton et de style de ces traductions.

"Une seule idée anime notre poète : il la trouve indistinctement chez Uhland, Schiller, Goethe, Byron , Goebel ; il utilise de la même façon l'hexamètre pour Ovide, Klopstock ou Goebel, tant chez Bürger que chez Saüte, il recherche la tristesse dans la ballade¹⁸."

"Si on prend les romances et les chansons de Joukovski, qui presque toutes sont des traductions, on y trouve toujours la même idée, le même rêve... Le choix des ballades ne montre-t-il pas la même chose? ...Les diverses variations, tirées de Bürger, de Mondcrief, Goldsmith, Schiller, sont toutes sur le même thème : le mal d'amour, la douce félicité, le sacrifice d'amour, le rendez-vous après la mort !¹⁹"

Dans les années quarante, Belinski répondra à Polevoï que Joukovski est un poète, un créateur, et non un traducteur, et qu'il prend chez les Allemands et les Anglais seulement ce qui lui appartient déjà, qui est déjà en lui. Cette idée sera reprise par Gogol et Dostoevski... La frontière entre création et traduction apparaît nettement, et Joukovski, réhabilité, est placé du côté des poètes-créateurs. La mutation est achevée. Dorénavant, on ne cherche plus, dans une traduction littéraire, le système poétique du traducteur, mais celui du poète traduit.

Toutefois, dans les années trente, un poète comme Kozlov, un des plus brillants héritiers de Joukovski, continue à se nourrir d'auteurs étrangers les plus divers pour créer son propre système, sa propre "biographie poétique". Mais il est accueilli différemment par la critique, ce qui confirme que la conception de la traduction littéraire a évolué. Dès 1827 dans *Le messenger de Moscou*²⁰, Chevyrëv se montre sévère à propos de *Le moine noir*²¹. Kozlov, le poète aveugle, tire toujours des larmes à ses lectrices, dit-il, mais les larmes donnent-elles le droit à une place parmi les œuvres d'Art? *Le moine noir* appartient à un autre âge, celui où l'imitation engendra un grand nombre de poèmes. Mais aujourd'hui il apparaît comme un pâle reflet du *Giaour* de Byron. En 1829, Polevoï, à propos d'une traduction de Kozlov²², part en guerre contre la traduction - imitation. N'ayant pas saisi le caractère de Boerns, Kozlov le dénature, affirme Polevoï. On pourrait rétorquer, remarque-t-il, que Kozlov ne prétendait pas rester proche de l'original, puisqu'il se dédouane par les mots : "imitation libre". Mais cet argument est irrecevable, car

"...quel que soit le nom que le poète donne à sa traduction, il garde la même responsabilité vis à vis du lecteur, auprès duquel il s'est engagé à restituer Boerns."

Sans exiger le mot à mot, le critique s'estime en droit de demander, tant d'une imitation que d'une traduction fidèle, la restitution du "caractère" de la poésie de Boerns. Et il va plus loin, en considérant l'imitation libre comme une faute pure et simple, car on n'y retrouve ni l'auteur original, ni le traducteur²³.

Ouchakov, le critique du *Télégraphe de Moscou* fait un reproche direct à la traduction des *Sonnets de Crimée* de Mickiewicz, pour laquelle Kozlov n'avait pas conservé la forme du sonnet. Il accuse le traducteur de n'avoir pas été à la hauteur de la tâche qu'il s'était fixée, d'être resté impuissant à rendre les beautés de l'original²⁴. Le même reproche est repris dans *Messenger de l'Europe* : Kozlov n'aurait pas dû entreprendre cette traduction s'il ne se sentait pas capable de rendre ces vers sous la forme choisie par l'écrivain polonais²⁵. Kozlov a été la victime d'une exigence nouvelle de l'époque. On s'accorde à saluer son talent. Le drame de sa vie s'accorde à la perfection avec sa poésie tourmentée et mélancolique, il incarne une certaine idée du poète romantique. Mais on sent, même dans les articles les plus élogieux sur sa poésie lyrique, une pointe de condescendance, il n'est, pour ses contemporains, ni un grand poète, ni un grand traducteur.

Il en va de même dans le domaine scientifique et philosophique. Merzliakov publie en 1822²⁶ la traduction de l'*Esthétique* d'Eshenburg en y ajoutant ses propres réflexions et commentaires, sans signaler qu'il s'agit d'une traduction, et non d'une

œuvre originale. Il est vrai que dix ans plus tard, Senkovski dans sa *Bibliothèque de lecture*²⁷ aura la même désinvolture vis à vis des auteurs, y compris les plus grands, comme Balzac, dont il révisé à sa façon *Le médecin de campagne*, lui donnant une autre fin... Mais justement, la critique, en 1834, réagit et condamne cette attitude de l'éditeur, qui aurait peut-être paru bien naturelle quelques années plus tôt ! C'est bien qu'il y a un changement dans la notion d'auteur, et de droits de l'auteur. Le traducteur n'est plus libre, il doit respecter les choix de l'auteur. Ce changement d'attitude explique pourquoi des écrivains, introduits en Russie par Joukovski, ont été traduits à nouveau dans les années vingt et trente. C'est ainsi que Schiller et bien d'autres sont redécouverts²⁸. Les auteurs antiques sont retraduits, car on ne se fie plus à la lecture des Français. On parle même d'une nouvelle traduction d'Homère, pour remplacer celle de Gneditch²⁹...

A travers la question de la traduction littéraire, nous avons mis le doigt sur un changement profond qui se produit dans la société russe cultivée au tournant des années vingt du XIXème siècle. Les années vingt et trente sont l'époque d'un recul du rôle de l'aristocratie dans la vie littéraire, et de l'émergence d'une critique « plébéienne ». D'une part, le public cible, qui, pour Viazemski, était celui des aristocrates cultivés, devient « le plus grand nombre », auquel Belinski dénie tout goût esthétique et sens critique. D'autre part, le traducteur - poète devient un scientifique qui doit, pour Viazemski et Nadejdine respecter l'auteur de l'original, conformément à l'esprit du romantisme et du mythe du génie - prophète. Puis il devient un vulgarisateur, qui doit rendre des comptes au lecteur, ou plutôt au critique, qui s'accapare, au nom de la masse des lecteurs, le monopole du sens esthétique, ce qui laisse pressentir l'avènement du réalisme critique.

¹ Tiré de *Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique*, thèse de doctorat, 1994, deuxième partie, chapitre 1.

² Merzliakov 1778-1830 ; professeur de littérature russe à l'Université de Moscou, qui a formé la génération des *lioubomudr*

³ *Tendance de la poésie, particulièrement lyrique, au cours de la décennie, Mnemazine II* (Kjuxelbeker. *Putesestvie, Dnevnik, Statji*, publié par N.V.Koroleva, Leningrad, 1979, p. 456)

⁴ *Le Télégraphe de Moscou* revue littéraire de la jeunesse romantique fondée en 1825 à Moscou. Désignée dans les notes par l'abréviation: MT.

Joukovski, Pouchkine, nouvelle poétique des fables, MT, 1825, n° 4, p. 346-353 (Vjazemski, *Œuvres complètes*, publiées par le comte Cheremetiev, Saint Petersburg, 1878, tome 1, p. 178-185)

⁵ Il expose cette théorie dans un article du *Télégraphe* (MT, 1827, n° 21, p. 76)

⁶ Article paru dans MT, 1827, tome 14, n° 1, p. 191-222

⁷ On peut penser que cela correspond à un besoin de l'époque du romantisme. En effet c'est aussi ce que fait Pouchkine, mais avec des moyens très différents (en faisant le choix d'un roman en vers: *Eugène Onéguine*

⁸ *Lettre à A.I.G, L'aurore*, 1830, (publiée par L. V. Derjugina, in Viazemski : *Esthétique et critique*, Moskva, Lit. Iskusstvo, 1984, p. 106)

⁹ idem, p. 126-127

¹⁰ Publié dans le *Messenger de Moscou*, revue fondée en 1828 par le cercle des admirateurs moscovites de Schelling, les *lioubomudr*. Désigné dans les notes par l'abréviation MV, 1828, n° 13, p. 63

-
- ¹¹ *A propos de la traduction de Manfred...*, MV, 1828, n° 7
- ¹² Publiée dans *Le spectateur russe*, 1829, V, p. 145-146
- ¹³ MV, 1830, IV, p. 255-294
- ¹⁴ MT, 1833, n° 12, p. 602-603 « *Des courants et partis...* »
- ¹⁵ *Tour d'horizon de la littérature russe en 1824*, MT, 1825, n° 1, p. 73
- ¹⁶ Recension d'une traduction en russe parue en 1834 à Saint-Petersbourg d'un roman historique allemand, *l'Exilé*, de Bohemus
- ¹⁷ *Dimitri l'usurpateur* : roman de Boulgarine paru en 1830; *La femme noire*: roman de Grec, paru en 1829.
- ¹⁸ MT, 1832, n° 19, p.377
- ¹⁹ MT, 1832, n° 20, p. 539
- ²⁰ MV, 1827, n° 22
- ²¹ "Nouvelle kievienne", poème narratif paru en 1825.
- ²² *Un samedi soir à la campagne en Ecosse. Imitation libre de R. Boerns par I. Kozlov*. SPb, 1829
- ²³ MT, 1829, n° 14, p. 206-209
- ²⁴ MT, 1829, n° 23, p. 352-354
- ²⁵ *Le Messager de l'Europe*, revue fondée en 1802 par Karamzine. Désignée par l'abréviation VE
- VE, 1830, n° 1, p. 76-77
- ²⁶ Merzliakov la publie sous le titre *Courte ébauche d'une théorie de la littérature*.
- ²⁷ *Bibliothèque de lecture*, périodique petersbourgeois à caractère mercantile et à large public, fondé en 1834 par Senkovski *alias* le baron Brambeus..
- ²⁸ Exemple : les traductions de Schiller par Chevyrëv dans *Le messenger de Moscou* ("Le camp de Wallenstein", MV, 1827, tomes 7 et 8)
- ²⁹ N. Gneditch (1784 – 1833) a publié en 1829 une traduction de *l'Illiade*.

At the beginning of the XIXth century, the translations of the English or German poets by Joukovski, or Greek and Latin by professor Merzliakov, the Fables of Krylov translated from La Fontaine (etc.) are considered as literary works, the name of the translator has so much importance, otherwise more, as that of the author of the original. The debate which bursts into 1816 about two translations of Bürger's *Leonora*, that of Zhukovski and that of Katenin, revealed clearly that they are considered as representative works of the poetic system of each of the writers - translators. *Ludmila*, of Zhukovski, is a ballad in the style of the karamzinien pre-romanticism. The style of Zhukovski is smooth and without harshness, the tone is meditative. On the contrary, the translation of Katenine, *Olga*, highlights the possibilities of the Russian language and mix registers by using the words of folk popular, as on the slavonismes of the highest "style".

A deep change occurs in the Russian educated society in the middle of the twenties of the XIXth century. The translator - Poet becomes a scientist who must respect the author of the original, according to the spirit of the romanticism and the myth of the genius- prophet. Then he becomes a popularizer, who has to be accountable to the reader, or rather to the critic, who monopolizes, in the name of the mass of the readers, the monopoly of the esthetic sense what lets anticipate the advent of critical realism.