

La traduction d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine – étude comparative multilingue

The Translation of *Eugene Onegin* by Pushkin—A Comparative Multilingual Study

Simon Kim

Volume 25, Number 1, 1er semestre 2012

Méthodologie de la recherche en traductologie : applications
Applied Research Methods in Translation Studies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1015353ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1015353ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (print)
1708-2188 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kim, S. (2012). La traduction d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine – étude comparative multilingue. *TTR*, 25(1), 215–242. <https://doi.org/10.7202/1015353ar>

Article abstract

Written at the end of the 19th century by Pushkin, *Eugene Onegin* is perceived as one of the masterpieces of Russian literature. Yet in other countries, this fame is often overshadowed by Tchaikovsky's eponymous opera. Nevertheless, the great number of translations of this work do not correspond with its relative obscurity outside Russia. Pushkin named *Eugene Onegin* a "novel in verse." This hybrid work blurs literary preconceptions of the distinction between prose and poetry, novel and poem, and makes use of a great variety of styles and genres. His approach fits with Bakhtin's definition of a multilingual text, which is characterized by *polyglossia* and is shaped by a unique structure so later known as the "Onegin stanza." For all these reasons, *Eugene Onegin* is a challenge for translators, be they Russian speakers or not (Hofstadter, Giudici).

Though Western language poetry uses a wide variety of meter and rhyme, translators are inclined to transpose the Russian into Western verse, Western translators first must define the nature of the text to translate, as it does not belong to traditional genres.

On the other hand, for Asian languages, such as Korean or Japanese, which have entirely different linguistic mechanisms as well as literary and poetic traditions, the challenge first seems far more complex, since the translator has to either invent or denounce a form as significant as the content of the text. However, as the text problematizes this very relationship, the distinction between form and content becomes irrelevant.

Observing the various translating approaches—both Western and Asian—sheds light on this particular feature of *Eugene Onegin* and its translation. While the familiarity of Western languages with meter, verse, and rhyme seems to leave the translator with the problem of genre (novel/poem, poetic prose/prosaic poetry), the otherness or strangeness of Asian languages reveals that the translator's task is, and has always been—even for Western translators—not merely to (attempt to) reproduce a versified form, but to create a new form, a new text that does "what the text does." (Meschonnic).

La traduction d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine – étude comparative multilingue

Simon Kim

Introduction : *Eugène Onéguine*, un défi pour les traducteurs

La majeure partie du public occidental associe automatiquement *Eugène Onéguine* à Tchaïkovsky et à son opéra éponyme. Seuls les russophiles et les amateurs de littérature sauront la place qu'occupe en Russie l'œuvre dont l'opéra est inspiré. Les témoignages sont nombreux et parlants. Markowicz en parle comme d'une lecture d'enfance (2005, p. 368)¹, Hofstadter se remémore un échange rimé improvisé à Saint-Pétersbourg (1999, pp. ix-xi)², Giudici évoque une cérémonie commémorative à Moscou

1 Il parle d'un « texte qui [l]'a bercé dès [son] enfance », mais il rappelle aussi, dans sa « note du traducteur » qui accompagne sa traduction, que « rares sont les lecteurs russes qui ont lu *Eugène Onéguine* d'un bout à l'autre, mais très nombreux sont ceux qui le connaissent par cœur, dans sa totalité, ou du moins dans de larges passages ». André Markowicz, « Note du traducteur » (Pouchkine, 2005, p. 368).

2 Douglas Hofstadter raconte qu'en visite à Saint-Pétersbourg, il lança à l'intention de son guide un vers de Pouchkine pour lui faire savoir qu'il connaissait un peu de russe. La jeune femme répondit aussitôt par le vers suivant du même poème, tiré d'*Eugène Onéguine*. Cet épisode permet à Hofstadter de prendre conscience de la place du roman en vers de Pouchkine dans le cœur et la culture des Russes (cf. Douglas Hofstadter, « Translator's Preface », 1999, pp. ix-xi). Hofstadter fait état

(1999, pp. 191-193)³. Au-delà de ces témoignages, l'imposante littérature critique consacrée au « poète national » de la Russie et à son œuvre témoigne de son importance majeure; John Fennel rappelle ainsi que l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine « a été appelé "une encyclopédie de la vie russe" » (Bélinsky), décrite comme « surtout et avant tout un phénomène de style » (Nabokov) ou encore « le premier roman réaliste russe » (Gorky), et même comme « la première création réaliste réellement grandiose de la littérature mondiale du dix-neuvième siècle » (Blagoy). Elle a aussi été décrite comme « un portrait vaste et précis du monde du mensonge, de l'hypocrisie et de la vacuité » (Meylakh), « la plus intimiste des œuvres de Pouchkine » (Blagoy à nouveau), et « un roman parodique et une parodie de roman » (Shklovsky) (Fennel, 1987, p. 92)⁴.

lui aussi de la prévalence qu'a pris aujourd'hui l'opéra de Tchaïkovsky sur sa source littéraire et note dans sa préface qu'il souhaiterait que sa traduction contribue à rendre au texte de Pouchkine les honneurs qui lui sont dus (« [f]or the opera to have supplanted its sparkling source, in the eyes of the non-Russian world, as the chief referent of the term "Eugene Onegin" is, in my opinion, a sad development, and for that reason, I must say, it would be a source of great pleasure to me if the appearance of my "novel versification" of Pushkin's novel in verse in 1999, the poet's bicentennial year, contributed in some way to the reversal of this trend, and helped to restore the place of honor to *Eugene Onegin* the novel, as opposed to *Eugene Onegin* the opera », *op. cit.*, p. xii).

3 Giovanni Giudici s'étonne du monde qui s'est rassemblé pour commémorer Pouchkine le poète national de la Russie et parle même d'un culte ou d'une « religion » pouchkinienne (*una « religione » puškiniana*) (cf. Giovanni Giudici, « Per un Onieghin italiano », 1999, pp. 191-193). Il fait lui aussi état de la prévalence de l'adaptation musicale du texte de Pouchkine sur son original littéraire : « *Evgenij Onegin*, un titolo fra noi (fino a non molti decenni fa) più noto forse per l'opera in musica di Ciaikovskij che non per il « romanzo in versi » puškiniano, un capolavoro (ripeto) unico nella letteratura mondiale » (*op. cit.*, p. 193).

4 John Fennel, « Pushkin », in Harold Bloom, dir., *Modern Critical Views, Alexander Pushkin*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, p. 92 : « [Onegin] has been called "an encyclopedia of Russian life" (Belinsky), "first of all and above all a phenomenon of style... not 'a picture of Russian life'" (Nabokov), "the first Russian realistic novel" (Gor'ky) and even "the first truly great realistic creation of all world

Si donc la place qu'occupe *Eugène Onéguine* n'est pas la même en Russie que hors de Russie, il existe toutefois un fait intéressant à remarquer : on compte presque plus de traductions différentes du roman en vers de Pouchkine que de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski ou d'*Anna Karénine* de Tolstoï, qui sont pourtant deux des romans les plus représentatifs de la littérature russe pour les Occidentaux. Ce fait, aussi singulier soit-il, semble pouvoir s'expliquer de deux manières. La culture personnelle des traducteurs est un premier facteur. Tout russophone connaît son Pouchkine et sait, à la différence du lectorat ordinaire, la place qu'occupe son *Eugène Onéguine* dans le paysage littéraire russe. Mais il existe une autre raison, qui relève du caractère même d'*Eugène Onéguine*. En effet, Pouchkine signale à la suite de son titre qu'il s'agit d'un « roman en vers » (*roman v stihah*), lançant ainsi à tout traducteur le défi de traduire un texte qui appartient à deux genres différents à la fois. Douglas Hofstadter ne s'y est pas trompé lorsqu'il a décidé de s'attaquer lui aussi à la traduction du texte de Pouchkine alors que, de son propre aveu, sa maîtrise du russe était très approximative. C'est bien par défi – un « défi fou » (*a crazy challenge*) – que l'auteur de *Ton beau de Marot* s'est lancé dans cette entreprise :

Arrivé ici, j'entends mes lecteurs qui brûlent de me demander : « Pourquoi diable vouloir faire votre propre traduction si vous admirez tant celle de Falen? » Eh bien, je leur répondrai par ces questions : s'est-on arrêté de grimper en haut de l'Everest après qu'Hillary et Tenzing l'ont fait? Un bon pianiste s'arrête-t-il de jouer un morceau simplement parce qu'il en existe déjà un enregistrement remarquable? Bien sûr que non.⁵

literature in the nineteenth century” (Blagoy), “a broad and just portrayal of the world of lies, hypocrisy and emptiness” (Meylakh), “the most intimate of all Pushkin’s works” (Blagoy again), “a novel of parody and a parody of the novel” (Shklovsky) ».

5 Douglas Hofstadter, *ibid.*, p. xxix : « At this point, I hear my readers aching to ask me, “Why on earth would you want to do your own translation, if you so admire Falen’s?” Well, I would ask them back: Did people stop climbing Everest when Hillary and Tenzing had climbed it? Does a good pianist stop playing a work simply because great recordings of it already exist? Of course not. »

Reste à définir ce qui constitue un tel défi pour tous les russophiles. De Vogüé l'a fait en une formule devenue célèbre auprès des spécialistes français de Pouchkine : « Traduire cette langue de diamant est une gageure à rendre fou de désespoir » (Backès, 1996, p. 29). Mais il nous reste à caractériser cette « langue de diamant » qui s'est inventée en même temps qu'elle s'est écrite, défiant les lois des genres.

Roman poétique ou poème narratif?

La singularité indubitable de cette œuvre, c'est d'abord, nous l'avons dit, son statut. Pouchkine l'appelle un « roman libre » et surtout un « roman en vers ». Or ces deux termes, « roman » et « vers », semblent a priori en opposition l'un avec l'autre, car ils renvoient à la division poésie/prose, donc à deux rhétoriques contraires, l'une contemplative et l'autre narrative. Pouchkine lui-même était parfaitement conscient de cette différence générique entre prose et poésie : « La prose demande des idées, puis plus d'idées; sans elles, les phrases éclatantes ne servent à rien. Il en va autrement pour la poésie » (Eikhenbaum, 1987, p. 120)⁶.

On se souvient encore d'Hugo Friedrich qui parlait de « l'immense distance qui sépare la poésie du "récit" », affirmant que « la poésie moderne évite de reconnaître la réalité objective du monde (extérieur ou intérieur) en admettant des vers descriptifs ou narratifs, qui mettraient en danger la prépondérance du style » (Friedrich, 1976, pp. 198 et 203). Mais Friedrich parle de la poésie moderne; or en a-t-il toujours été ainsi en poésie? Un contre-exemple est offert par les romantiques, Byron en tête, qui surent mêler poésie et narration en de longs récits versifiés.

Pouchkine multiplie d'ailleurs les allusions et les renvois aux œuvres de Byron. En 1824, alors qu'il a commencé la composition d'*Eugène Onéguine*, il écrit à un ami qu'il est en train d'écrire « les strophes bariolées d'une épopée romantique »⁷. Et

6 Cité par Boris Eikhenbaum, « Pushkin's Path to Prose », (Bloom, 1987, p. 120) : « Prose demands ideas and then more ideas; without them, glittering phrases serve no purpose. Poetry is another matter ».

7 Cité par Jakobson, 1986, p. 115.

dans une préface au premier chapitre de son *Eugène Onéguine* (qui ne figurera pas dans la version finale de l'œuvre), Pouchkine avoue que son texte « rappelle *Beppo*, cette œuvre plaisante du sombre Byron » (Backès, 1996, p. 288). Mais c'est surtout au *Don Juan* que, de par sa dimension et son ambition, le texte de Pouchkine fait penser. Pouchkine lui-même en avait conscience, avouant dans la même préface que son poème ne serait « vraisemblablement pas achevé ». Or, rêver un long poème narratif inachevé, c'est rêver le *Don Juan* de Byron, son inachèvement structural, son personnage désabusé, mais aussi une liberté de ton portée à l'ironie et au sarcasme⁸.

On ne s'empêchera pas de noter cependant que c'est *Beppo* et non *Don Juan* qu'évoque Pouchkine dans sa préface. Par ailleurs, il écrit à un ami qui avait comparé le premier chapitre d'*Eugène Onéguine* au *Don Juan* de Byron : « Personne n'estime *Don Juan* plus que moi... mais il n'a rien en commun avec *Onéguine* »⁹. Les différences sont aussi nombreuses que les ressemblances¹⁰, mais l'écart fondamental entre les deux œuvres est l'écart des genres. Alors que le *Don Juan* de Byron demeure

8 Concernant l'ironie d'*Eugène Onéguine*, on pourra se reporter aux études de Jakobson, *op. cit.*, pp. 115-116; Willem G. Weststeijn, « Pushkin between Classicism, Romanticism and Realism », in R. Reid and J. Andrews dir., *Two Hundred Years of Pushkin*, NY, Rodopi, 2004, pp. 52-54, et l'étude de John Fennel, *op. cit.*, pp. 92-105.

9 Cité par Vladimir Nabokov, « Translator's Introduction », in *Eugene Onegin*. Princeton, Princeton University Press, 1990, p.72 : « You compare the first chapter with *Don Juan*. None esteems *Don Juan* more than I, but it has nothing in common with *Onegin* ». On se reportera également à la strophe 56 du Premier chapitre d'*Eugène Onéguine*, où le narrateur écrit : « Всегда я рад заметить разность/ Между Онегиным и мной,/Чтобы насмешливый читатель/Или какой-нибудь издатель /Замысловатой клеветы,/ Сличая здесь мои черты,/Не повторял потом безбожно,/ Что намарал я свой портрет,/ Как Байрон, гордости поэт. » (Je suis toujours heureux de dire la différence/entre mon Onéguine et moi/ sans quoi un lecteur malicieux/ou un quelconque éditeur/de calomnies alambiquées/comparerait mes traits/et déclarerait ensuite éhontément/ que j'ai gribouillé là mon portrait/comme l'orgueilleux poète Byron)

10 « Unlike *Don Juan*, *Eugene Onegin* is direct rather than satirical, realistic and contemporary rather than dressed up in semi-Romantic fancifulness, and a work of integrated form and meaning, a complete

un poème narratif¹¹, *Eugène Onéguine* se veut un roman (I, 52, et I, 60), même s'il est en vers. L'analyse proposée par Yury Lotman sur les rapports entre prose et poésie est très intéressante en ce sens : contre l'opinion courante qui fait de la prose un phénomène primaire du langage et de la poésie un phénomène secondaire, Lotman explique qu'il en va en réalité à l'inverse dans le cas de la littérature russe et il fait de Pouchkine l'inventeur de la prose littéraire russe :

La prose au sens moderne du terme apparaît dans la littérature russe avec Pouchkine¹². Elle unit simultanément l'idée du noble art et de la non-poésie. Derrière cela il y a l'esthétique de la « vie réelle » avec la conviction que la source de la poésie est la réalité. Ainsi, *la perception esthétique de la prose n'est possible que sur fond de culture poétique*. La prose est un phénomène ultérieur à la poésie, apparaissant à une époque chronologiquement plus mature en termes de conscience esthétique. Et précisément, comme la prose est esthétiquement secondaire par rapport à

whole, with a beginning, a middle, and an end. », écrit A.D.P. Briggs, (1992, p. 99).

11 C'est à la cinquième strophe du Chant I de son *Don Juan* que Byron parle du texte qu'il est en train de composer comme d'un poème : « Brave men were living before Agamemnon/And since, exceeding valorous and sage,/A good deal like him too, though quite the same none;/But then they shone not on the poet's page,/And so have been forgotten: – I condemn none,/But can't find any in the present age/*Fit for my poem (that is, for my new one)*;/ So, as I said, I'll take my friend Don Juan. » (C'est nous qui soulignons.)

12 On pourra rappeler, avec Alec Nove, l'affirmation selon laquelle « ce n'est qu'à partir de Pouchkine que la littérature de langue russe accède pour ainsi dire à la reconnaissance internationale. [...] Dans la société russe de l'époque, la langue « polie », la langue noble était le français; nombre d'aristocrates considéraient leur propre langue avec dédain, comme barbare et paysanne. Presque à lui seul, Pouchkine a changé cela. Cette situation se trouve reflétée dans le texte même de *Eugène Onéguine* » (Alec Nove, « Du poème de Pouchkine à l'opéra de Tchaïkovski », dans *L'Avant-scène Opéra*, 43, septembre 1982, p. 25). Pouchkine usera sciemment, et non sans intention parodique, de nombreux gallicismes, non pas tant pour les critiquer que pour refléter une certaine esthétique de son temps; il va même jusqu'à « traduire en russe » la lettre écrite *en français* par Tatyana dans le chapitre III (pp. 26-32).

la poésie, un auteur peut conduire le style d'un récit de belle littérature en prose aussi près du langage ordinaire sans craindre que le lecteur perde son impression d'avoir devant lui non la réalité mais sa recreation.¹³ (1976, p. 24)

Lotman fait ainsi d'*Eugène Onéguine* l'œuvre qui fait la transition de la poésie à la prose. En effet, l'une des particularités d'*Eugène Onéguine* – et ce qui en fait un roman – c'est cette irruption du réel, qui a pu faire dire que ce roman inaugurerait le réalisme dans la littérature russe¹⁴. On pense à certaines énumérations d'ustensiles de la vie courante (VII, p. 31), aux propos très terre-à-terre de la nourrice de Tatyana (II, pp. 17-20, pp. 33-35), à la course de Tatyana au fond du jardin du chapitre III qui, d'une manière caractéristique, rompt le rythme des strophes en recourant à l'enjambement entre les deux strophes 38 et 39, et à la description très concrète et « prosaïque » du chargement du pistolet avant le duel (VI, p. 29) :

Вот пистолеты уж блеснули,
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули,
И щелкнул в первый раз курок.

13 Yury Lotman, 1976, p. 24 : « Prose in the modern meaning of the word arises in Russia literature with Pushkin. It simultaneously unites the idea of high art and of non-poetry. Behind this stands the esthetic of "real life" with its conviction that the source of poetry is reality. Thus, the esthetic perception of prose is possible *only against the background of poetic culture*. Prose is a later phenomenon than poetry, arising in a period of chronologically more mature esthetic consciousness. Precisely because prose is esthetically secondary in relation to poetry and is perceived against its background, the writer can boldly bring the style of a prose belletristic narrative close to that of conversational speech without fearing that the reader will lose his feeling of dealing not with reality but with its recreation. »

14 Leon Stilman, contre cette lecture réaliste du roman de Pouchkine, souligne avec justesse que dans *Eugène Onéguine*, rien n'est encore tranché : « "prose" and romantic style [romantika] are brought together and placed on the same level. They are correlated in [EO] not as "reality versus nonreality" but as two styles, two poetic systems, or rather as two elements whose struggle is dramatized in [EO]. » (*Problemy literaturnykh zhanrov*, p. 332), cité par J. Douglas Clayton, 2005, p. 163.

Вот порох струйкой сероватой
 На полок сыплется. Зубчатый,
 Надежно ввинченный кремень
 Взведен еще. За ближний пень
 Становится Гильо смущенный.
 Плащи бросают два врага.
 Зарецкий тридцать два шага
 Отмерял с точностью отменной,
 Друзей развел по крайний след,
 И каждый взял свой пистолет.¹⁵

Cette « manière prosaïque » dans *Eugène Onéguine* se caractérise, pour reprendre l'analyse de John Fennel, par « l'élimination des épithètes inutiles, l'absence d'éléments abstraits ou vagues dans le discours, de périphrases, de clichés, d'hyperboles, etc., l'économie de mots, une syntaxe simplifiée avec un minimum de subordination, de fréquents enjambements entre lignes et quatrains, une tendance au catalogue, en particulier d'objets concrets » (1987, p. 103)¹⁶.

Coexistant avec cette « manière prosaïque », les vers plus traditionnels évoquent le romantisme mais pour mieux s'en jouer, parodiant une certaine pompe propre au lyrisme romantique et aux romans sentimentaux qu'apprécient les deux jeunes filles du roman, Tatyana et Olga. En réalité, c'est même cette coexistence des genres qui fonde le véritable sujet du roman en vers de Pouchkine. Comme le remarque en effet J. Douglas Clayton, lorsque Pouchkine écrit à son ami pour lui parler de l'œuvre à laquelle il travaille, « il ne discute ni du héros ou de l'héroïne, ni

15 Nous donnons ici la traduction de J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 192 : « Déjà brillent les pistolets./La baguette, avec un bruit sec,/Dans le canon pousse la balle./Premier dé clic du chien. La poudre/Est versée dans le bassinet./La pierre est fixée comme il faut./Deuxième dé clic. Guillot va/S'abriter près d'un arbre mort./Les ennemis se débarrassent/De leurs manteaux. Trente-deux pas/Sont mesurés exactement/Par Zaretski qui, aux amis,/Indique leurs emplacements./Puis chacun prend son pistolet ».

16 Fennel, *op. cit.*, p. 103 : « elimination of unnecessary epithets; absence of abstract and vague parts of speech, of periphrases, clichés and hyperbole, etc.; economy of words; simplified syntax with a minimum of subordination; frequent enjambment between lines and quatrains; a tendency to catalogue, particularly concrete objects ».

de l'intrigue, ni de l'époque qui sert de cadre au roman, ni même du lieu où se déroulent les événements relatés, mais précisément du *genre* » (2005, p. 155)¹⁷. Bakhtine, quant à lui, parlera de polyglossie, de multilinguisme, ou encore d'hétéroglossie, pour définir en fin de compte le texte de Pouchkine comme un « *système de langues* qui s'interaniment les unes les autres mutuellement et idéologiquement » (1981, p. 47)¹⁸.

Traduire la prose-poésie d'Eugène Onéguine

Le traducteur qui aborde *Eugène Onéguine* se trouve par conséquent face à un objet hybride, sans « langue unitaire singulière » (Bakhtine, 1981, p. 47)¹⁹, où « la liberté du style est compensée par une rigoureuse discipline strophique » (Nemzer, 1999, p. 180), relevant donc de deux poétiques qui appellent la plupart du temps deux approches traductives différentes²⁰,

17 Clayton, *op. cit.*, p. 155 : « Strikingly, he does not discuss the hero and heroine, not the plot, nor the time-frame, nor even the location of the events narrated in the work, but precisely the *genre*. » La lettre à laquelle Clayton fait allusion contient cette formule devenue célèbre : « [j]'écris actuellement non pas un roman, mais un roman en vers – une diable de différence. »

18 « The language of the novel is a system of languages that mutually and ideologically interanimate each other ». Et Bakhtine de poursuivre : « It is impossible to describe and analyze it as a single unitary language ».

19 Reprenant la thèse de la polyglossie dans le texte d'*Eugène Onéguine*, mais aussi tous les enjeux linguistiques qu'il contient, Laura Salmon met en garde les traducteurs que, pour traduire cette œuvre particulière, il faut une « *conoscenza virtuosistica, sincronica e diacronica, della lingua russa : del russo discorvo (i dialoghi sono numerosi), del russo della poesia puškiniana nel suo complesso e di quello degli altri grandi russi (per capire in cosa e quanto Puškin fosse Puškin e l'Onegin sia l'Onegin)* ». (Salmon, 2003, p. 211). Pia Pera, dans l'introduction à sa traduction du texte de Pouchkine, évoque l'état de multilinguisme à l'intérieur de la langue russe qui régnait dans la Russie de l'enfance de Pouchkine. (Puškin, 1996, p. 44)

20 C'est ainsi que Burton Raffel peut proposer deux « arts du traduire (*Art of Translating*) » en s'appuyant sur deux linguistiques (de la prose (syntaxique) et de la poésie (rythmique)). (Raffel, 1994, pp. 3-16)

alternant les passages descriptifs ou purement narratifs dans un style rappelant la prose – ainsi que nous l’avons déjà souligné – avec des strophes qui, poétiquement et esthétiquement, paraissent autonomes de l’ensemble, du récit lui-même. C’est ce qui a permis, entre autres choses, à Aragon d’intégrer certaines strophes d’*Eugène Onéguine* dans son *Anthologie de la poésie russe* (2007, pp. 1288-1298).

Voyons donc comment peut s’envisager la traduction de la strophe onéguienne d’abord lorsqu’elle pointe vers la prose en prenant pour exemple la première strophe du chapitre III qui contient un dialogue anodin entre Lenski et Onéguine :

« Куда? Уж эти мне поэты! »
 — Прощай, Онегин, мне пора.
 « Я не держу тебя; но где ты
 Свои проводишь вечера? »
 — У Лариных. — «Вот это чудно.
 Помилуй! и тебе не трудно
 Там каждый вечер убивать?»
 — Ни мало. — «Не могу понять.
 Отселе вижу, что такое:
 Во-первых (слушай, прав ли я?),
 Простая, русская семья,
 К гостям усердие большое,
 Варенье, вечный разговор
 Про дождь, про лён, про скотный двор... ».

Traductions A²¹ –

“Where are you off to? Oh, you – poet!”
 “Good-by, Eugene, it’s time I went.”
 “There is no holding you, I know it;
 But where, pray, are your evenings spent?”
 “Why, at the Larins.” “How intriguing!
 And yet, own up, it grows fatiguing
 To sit there, killing time, no doubt?”
 “Of course not.” “I can’t make you out.
 I know the place without inspection:
 You find (correct me if you can)

21 Traductions anglaises de Walter Arndt (*Eugene Onegin*, 1981, p. 61) et française de Roger Legras (*Eugène Onéguine*, 1994, p. 53).

A simple-hearted Russian clan
That treats a guest to great affection,
Preserves, and everlasting yarns
Of rain and flax and cattle barns...

« Tu pars? O poètes instables!
- C'est l'heure, Onéguine, au revoir!
- Je ne te retiens pas. Où diable
Passes-tu, dis-moi, tous tes soirs?
- Chez les Larine. – Pas possible!
Bon Dieu! trouves-tu pas pénible
D'y tuer chaque soir le temps?
- Point du tout. – C'est hors de mon sens!
Je peux voir ça d'ici, sans faute :
D'abord (me trompé-je beaucoup?)
De simples gens, bien de chez nous,
Pleins de zèle auprès de leurs hôtes...
Confitures... Pour seuls propos :
Le lin, la pluie... et le troupeau!

Traductions B²² -

“Where now? How very like a poet!”
“Onegin, I must go, goodbye.”
“By all means, but (I'd like to know it),
Where do you spend your evenings?” “Why
I see the Larins.” “That's amazing.
Mercy, does it not drive you crazy
To murder every evening thus?”
“Not in the least.” “I am nonplussed.
From here I picture the occasion:
First (listen, am I right?); I see
A simple, Russian family,
Concern for guests and their provision,
Jam, endless chatter with regard
To rain and flax and cattle-yard...”

- Déjà? Ah, j'aime ces poètes!
« J'y vais, c'est l'heure. » – On peut savoir
Quel est le nom de la retraite
Où tu t'enterres tous les soirs?

22 Traductions anglaise de Stanley Mitchell (*Eugene Onegin*, 2008, p. 54) et française d'André Markowicz (*Eugène Onéguine*, 2005, p. 91).

« Chez les Larine. » – La merveille!
 Et toutes ces soirées pareilles,
 Tu te les gâches sans regret?
 « Evidemment. » – Attends, je sais,
 Je vois ces gens comme en peinture :
 Un foyer simple, de chez nous,
 Hospitalier et tout et tout –
 Des régiments de confitures,
 Et les potins jusqu'à la nuit,
 La basse-cour, le lin, la pluie...

On voit bien dans ces deux groupes de traductions anglaises et françaises de la strophe russe ce qui les distingue : les unes (traductions A) envisagent le texte original comme un poème, rompant la syntaxe courante (« where, pray, are your evenings spent? »), cédant à des archaïsmes au nom de la poésie (« – Point du tout. – C'est hors de mon sens! ») et sacrifiant à la nécessité de la rime; les autres (les traductions B) optent pour une langue plus crue (« où tu t'enterres tous les soirs; les potins jusqu'à la nuit ») quitte à sacrifier la rime (« amazing/crazy », « thus/nonplussed »).

En revanche toutes les traductions proposées ici s'astreignent à reproduire le rythme²³ et la structure strophique de l'original. Cette structure a été amplement discutée, tantôt comparée au sonnet shakespearien (Roubaud, 1999, pp. 190-197), tantôt à certaines fables de La Fontaine (Nabokov, 1990, pp. 9-12)²⁴, mais on en retiendra surtout les caractéristiques principales :

- 1) chaque strophe est composée de 14 vers;
- 2) chaque vers suit la forme d'un tétramètre iambique (dans un système syllabo-tonique);
- 3) ces 14 vers sont rimés suivant un ordre original : ABAB, CCDD, EFFEGG;
- 4) enfin, les rimes alternent rimes féminines et masculines.

23 Traductions anglaises de Walter Arndt (*Eugene Onegin*, 1981, p. 61) et française de Roger Legras (*Eugène Onéguine*, 1994, p. 53).

24 Nabokov, « The *Eugen Onegin* "Stanza" », *op.cit.*, pp. 9-12.

S'agissant de cette alternance rimes féminines/rimes masculines, on notera, à la suite de Douglas Hofstadter, que « l'un des effets du recours aux rimes féminines dans le tétramètre iambique est que chaque vers féminin compte neuf syllabes, dont cinq temps sont inaccentués, tandis que les vers masculins n'ont que huit syllabes avec seulement quatre temps non-accentués. Il y a ainsi une légère irrégularité métrique dans la strophe d'*Onéguine* : 9898, 9988, 988988, pour faire le décompte des syllabes explicitement » (1999, p. xvi)²⁵. La métrique anglaise de par son système qui lui aussi est syllabo-tonique pourra, dans sa traduction du rythme de la strophe onéguienne, adopter ce même schéma « légèrement irrégulier » (repérable dans les strophes citées précédemment) tandis que le français adaptera l'alternance russe de rimes masculines et féminines à sa propre définition des rimes masculines et des rimes féminines marquées par le -e muet.

Eugène Onéguine en Corée

Comment une langue qui ne connaît pas la rime et dont le système métrique ne correspond pas aux métriques occidentales ou russe peut-elle alors envisager la traduction de la strophe onéguienne? Et comment s'accommode-t-elle de l'ambivalence « prosaïsme »/lyrisme qui, suivant les termes de Michaël Meylac, « complique à l'infini sa traduction » (cité par Markowicz, 2005, p. 6)?

Prenons le cas de la langue coréenne, une langue agglutinante dont la syntaxe s'éloigne fortement de celle des langues indo-européennes, ne connaissant pas d'article et autorisant, entre autres particularités, des phrases sans sujet ou avec au contraire deux sujets²⁶. Sa poésie suit en réalité deux

25 Hofstadter, « Translator's Preface », in *Eugene Onegin*, 1999, p. xvi : « One of the effects of using feminine rhymes in iambic tetrameter is that each feminine line has nine syllables, all five of whose odd-numbered beats are unstressed, whereas masculine lines have just eight syllables, and just four unstressed beats. There is thus a slight metric irregularity to the Onegin stanza: 9898, 9988, 988988, to spell out the syllable-counts explicitly ».

26 Nous renvoyons à l'article de Choi Seung-un, « Structures et particularités de la langue coréenne », in *Culture coréenne*, 2003, pp. 24-28.

traditions, l'une chinoise et l'autre vernaculaire. Kevin O'Rourke nous apprend ainsi que « les *hansi* (poèmes écrits par des poètes coréens en caractères chinois) sont destinés à être lus et médités; les poèmes vernaculaires à être chantés et entendus » (O'Rourke, 2006, p. 2)²⁷. En termes de métrique, les *hansi* suivent la métrique classique chinoise qui suit en réalité le nombre de caractères prévus pour chaque vers suivant les formes choisies; mais la métrique des poèmes vernaculaires – encore qu'elle ait mis du temps à se constituer comme telle, tant la supériorité de la langue écrite chinoise était établie parmi les lettrés – se caractérise par des segments métriques (*metric segments*) (Lee, 2002, pp. 4-5) ou par ce que Cho Dong-il appelle des « pieds » :

Le vers de la poésie coréenne traditionnelle ne se caractérise pas par le nombre de syllabes mais par celui de ses pieds. Ceux-ci peuvent se définir comme étant des groupes de syllabes réunies par le sens entre deux pauses de la voix. Chacun de ces agrégats sémantiques est de longueur variable, de deux, trois ou quatre syllabes, parfois de cinq. (Cho, 2004, p. 14)

Si l'on est contraint de parler de la poésie traditionnelle coréenne lorsqu'on veut interroger sa métrique, c'est qu'au début du XX^e siècle, la plupart des poètes « rompirent le lien avec l'expression poétique traditionnelle. Ils adoptèrent, non sans fierté, le vers libre, à l'instar des Japonais. À vrai dire, leurs œuvres ne sont guère parfois que de simples morceaux de prose, sans nombre ni mesure » (Cho, 2004, p. 15).

On voit donc le problème qui se posent aux traducteurs qui sont face à un texte en vers comme celui de Pouchkine : à moins de chercher une métrique dans la poésie traditionnelle et donc « datée », ou pour le moins culturellement et historiquement connotée, pour traduire la modernité de la strophe pouchkinienne, le traducteur est contraint d'opter pour le vers libre; ce que font *de facto* les traducteurs coréens d'*Eugène Onéguine*. En effet, si

27 Kevin O'Rourke, *The Book of Korean Poetry*, University of Iowa Press, 2006, p. 2 : « *Hansi* (poems by Korean poets in Chinese characters) are to be read and contemplated; the vernacular poetry is to be sung and heard ».

l'on observe les quatre traductions coréennes²⁸ de la strophe citée précédemment (III, 1), on constate qu'il n'y a aucun problème particulier²⁹ :

Traduction de Yi Ch'öl, 1974, p. 53 :

「어이구! 어디로? 시인이란 곤란한 친구야.」
「미안하지만 오네긴 돌아갈 시간이야.」
「뭐 말리진 않아. 그런데 너는 도대체
어디서 매일 밤을 지새는 거야?」
「그걸 몰라, 라아린씨 덕이지.」
「뭐라고? 미쳤나! 그런 데서 매일 밤
시간을 보내고 답답치도 않단 말인가?」
「아니, 천만에!」 「그거 신통하군.
거기 놓고들 있는 모습은 여기서도 잘 알지.
우선 말이야(아마 꼭 그럴 거야)
흔히 있는 러시아의 가정
손님 대접은 아주 열심히
잼이 듬뿍. 이야긴 무언고 하니
雨 이야기, 麻 이야기, 마구간 이야기.....」
「그래도 난 별로.....」

Traduction de Hō Sūng-ch'öl, Yi Pyōng-hun, 1999, p. 86 :

«어딜 가는 거야? 시인이란 친구들이란!」
"잘 있게, 오네긴. 돌아갈 시간이야."
"붙잡지는 않겠네, 그런데 어디서
매일 밤을 보내는 거야?"
"라린 씨 덕에서." "그것 놀랍군.
맙소사! 지겹지도 않나,
매일 밤 그렇게 시간을 보내는 게?"
"아니, 천만에." "이해를 못하겠군.
어떻게들 노는지는 여기서도 잘 알지.
우선 말이야(들어봐, 내 말이 맞지?),

28 Yi Ch'öl (*Yep'ūgeni onegin*, 1974); Hō Sūng-ch'öl (*Yep'ūgeni onegin*, 1999) Yi Pyōng-hun (*Yep'ūgeni onegin*, 1999); Sōk Yōng-jung (*Yep'ūgeni onegin*, 1999); Ch'oe Sōn, (*Yep'ūgeni onegin*, 2009).

29 Le même travail pourrait être fait avec les traductions en japonais du texte de Pouchkine, le japonais et le coréen présentant de grandes ressemblances syntaxiques. Il est d'ailleurs à noter que les premières traductions japonaises donnent la priorité au roman sur le poème, Iwanami Shōten donnant des titres à chaque chapitre en 1927, et Ikeda Kentarō abandonnant le vers libre en 1963 (dans une traduction calque) pour la prose pure et simple.

아주 단순한 러시아식 가정,
손님 접대를 아주 잘 하지,
잼이 듬뿍, 끝없이 하는 얘기라는 게
비 이야기, 亞麻, 마구간 따위....."

Traduction de Sök Yöng-jung, 1999, p. 83 :

<어디 가나? 나 원 참, 시인이란!>
<잘 가게, 오네긴, 이만 가보겠네.>
<말리진 않겠네만, 대체
어디서 밤을 보내는 건가?>
<라린 씨 댁이네.> <놀랍군.
대단해! 그런 곳에서 매일 밤 시간을 죽이면서
자넨 답답하지도 않은가?>
<전혀.><이해할 수 없군.
안 보아도 뻔하네.
우선 (내 말이 맞지?)
소박한 러시아 식 가정,
후한 손님 접대,
잼이 나오고 늘상 똑 같은 이야기,
비(雨), 아마(亞麻), 외양간 운운하며.....>

Traduction de Ch'oe Sön, 2009, p. 113 :

«어디로 가나? 도대체 시인들이란 도무지!"
-"잘 있어요, 오네긴, 나 가 봐야..."
"붙잡지 않겠네, 그런데 자넨 도무지
어디서 저녁 시간을 보내는 거야?"
«라린 댁에서."-"거 정말 이상하군.
맙소사! 자네는 그 집에서 내내
매일 저녁을 죽이는 게 힘들지도 않나?"
-"전혀 안 그런데."-"이해할 수 없군.
안 가 봐도 어떤지 난 잘 알지.
우선 (들어 보게, 내 말이 맞지?)
보통 러시아 가족은 말이지
손님대접을 아주 잘하지
과일 줄임에 항상 똑 같은 얘기,
비, 삼베, 가축사육 등등..."

On le voit, ces quatre traductions se rapprochent en fin de compte de la traduction littérale de Nabokov³⁰, insouciance du

30 Traduction de Nabokov, III 1, p. 149 : "Whither? Ah me those poets!"/"Good-by, Onegin. Time for me to leave."/"I do not hold you, but where do you/spend your evenings?"/"At the Larins'." "Now, that is

rythme et des rimes de l'original. Mais alors que Nabokov faisait un choix traductologique et idéologique, les traducteurs coréens sont contraints par la nature même de leur langue de renoncer à traduire le rythme et la rime (la rime n'existant pas dans la poésie coréenne). Dans son parti pris pour la prose romanesque, Yi Ch'öl va jusqu'à ajouter des interjections (*ōigo* [ah!], *kūgōl*, *mollā* [ne le sais-tu pas?], *muōrago* [comment!]), et même une ligne supplémentaire à la fin des quatorze vers originels (*kūraedo nan pyōllo...* [il n'empêche, moi...]).

On remarque en revanche un effort dans la production d'un rythme marqué par une régularité du nombre de pieds dans chaque vers (même si le nombre des syllabes entre chaque pied varie) et la restitution (même approximative) de la rime (« *tomuji/tomuji* »; « *boa-ya/kō-ya* »; « *yisanghagun/halsuōpgun* »; mais « *naenael/anna* »; « *yaegi/tūngdūng* ») dans la traduction de Ch'oe Sōn. C'est que la traductrice a conscience de la nature du texte original et voudrait en rendre compte dans sa traduction. C'est ainsi qu'elle parle de sa traduction comme d'une expérience (*silhōmjōk sido*) dans son avant-propos :

J'ai estimé qu'en traduisant il serait bon de terminer chaque vers par la même syllabe et de les disposer rythmiquement. C'est pourquoi j'ai utilisé des strophes de 14 vers comme la strophe onéguienne, en liant ensemble les syllabes finales de deux vers par deux vers et j'ai également tenté de préserver la disposition des rimes de la strophe onéguienne. Je me suis efforcé de donner à chaque vers une longueur similaire, en les composant de trois ou quatre pieds. Sachant toutefois que le coréen ne possède aucun roman en vers avec des rimes plates, croisées ou embrassées, selon le schéma *abab*, *ccdd*, *effegg*, et que donc il n'a jamais vu de strophes de la sorte, notre tentative est proprement expérimentale.³¹ (Ch'oe, 2009, p. xi)

marvelous./Mercy – and you don't find it difficult/thus every evening to kill time?"/"Not in the least." "I cannot understand./From here I see what it is like/first – listen, am I right? –/a simple, truly Russian family,/a great solicitude for guests,/jam, never-ending talk/of rain, of flax, of cattle-yard."

31 Ch'oe Sōn, « *Illōdugi* » (« Avant-propos »), *Evgenii Onegin*, p. xi : 우리 말로 번역할 때 시행의 끝소리들을 일치시켜 리드미컬하게

L'enjeu est ici de faire entendre le rythme pouchkinien, tant il est vrai que, pour reprendre le témoignage d'Abram Terz, « la poésie, comme l'imagine Pouchkine, consiste à rappeler des sons déjà entendus, des rêves déjà rêvés qui, lors du travail poétique, se débarrassent de leur croûte [...] et dévoilent le tableau d'un génie » (Minor, 1990, p. 8). Et pour reprendre le témoignage d'André Markowicz déjà cité, les Russes savent leur *Onéguine* par cœur bien plus qu'ils ne le lisent; il y a donc aussi la nécessité de rendre accessible le texte aux « oreilles des yeux » (Markowicz) par la restitution ou plutôt la « transposition créatrice » (Jakobson) d'un rythme. C'est exactement ce que vise la tentative expérimentale de Ch'oe Sŏn, qui crée une écriture qui n'est ni celle du russe, ni celle du coréen, mais celle du russe dans le coréen, ou qui, pour reprendre la formule de Berman, « ouvr[e] l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue » (Berman, 1999, p. 74). On pense encore au fameux « novenario » de Giudici, qui inventait en italien un mètre russe :

J'ai cherché à rendre la iambe tétrapédique russe (huit syllabes pour les vers se terminant par une rime « masculine » et neuf pour ceux se terminant par une rime « féminine ») par un vers en italien optant pour neuf syllabes avec trois accents forts, qui n'étaient pas et non sont pas nécessairement un « *novenario* » à proprement parler et dont la mesure peut varier à huit, dix, et même dans certains cas à sept syllabes. (Giudici, 1999, p. 98)³²

배열하는 것도 의미가 있겠다고 여겨졌다. 그래서 역자는 '오네긴 연'처럼 14행의 연을 만들어 두 행씩 끝소리들을 일치시켜 '오네긴 연'에 사용된 각운배열들처럼 만들어 보려고 하였다. 한 행의 길이가 비슷하도록 하고 한 행이 서너 마디가 되도록 하는 것도 염두에 두었다. 어쨌거나 시행들의 끝소리들을 abab, ccdd, effegg 식으로 맞춘 우리 말 운문번역은 여태껏 없었고 더욱이 세 종류를 한 연 안에 다 나열한 경우는 볼 수 없었으나 실험적으로 시도해 보았다.

32 Giovanni Giudici, *op. cit.*, p. 198 : « Avevo cercato di rendere la tetrapodia giambica russa (otto sillabe nei versi terminanti in rima « maschile » e nove in quelli terminanti con parola piana e in rima perciò « femminile ») con un verso italiano orientato sulle nove sillabe con tre accenti forti, che non era e non è necessariamente un cosiddetto « novenario » e svara occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso anche di sette sillabe ».

Giudici avait conscience des limites et des imperfections de son « novenario » (Giudici, 1999, pp. 198-199)³³; et de même, Ch'oe Sŏn avoue que « dans bien des cas [elle] a échoué à faire rimer entre eux deux vers et à disposer les rimes à la manière triple de la strophe onéguienne »³⁴, et on peut dès lors se demander si ces traducteurs n'ont pas « pris le vers pour le poème » (Meschonnic, 1999, p. 260), oubliant le continu du texte de Pouchkine, des strophes entre elles, de ce qui se dit à l'intérieur d'une même strophe au-delà de la composition métrique et rimée. Giudici s'en défend en évoquant le caractère expérimental du texte de Pouchkine lui-même et voit son *Eugenio Onieghin* qualifié d'entreprise « expérimentale » par Rebecchini (Rebecchini, 2008, p. 280), attitude revendiquée, on l'a vu, par Ch'oe Sŏn elle aussi (Ch'oe, 2009, p. xi).

Si l'on admet avec Charles Le Blanc qu'une traduction « n'est qu'une hypothèse sur le texte » et que « tout ce qu'elle peut, c'est de contribuer à des développements méthodologiques » (Le Blanc, 2009, p. 46), on comprendra les efforts de Ch'oe Sŏn comme une telle contribution dont l'apport méthodologique consiste à faire résonner, même de façon expérimentale, dans la langue coréenne la poésie pouchkinienne, créant, bien plus que le « novenario » de Giudici une étrangeté qui n'est pas tant celle de l'Autre, Pouchkine, mais bien celle de l'Autre de l'Autre qu'est le traducteur³⁵. Comme le révèle Ch'oe Sŏn en écrivant sa postface en vers « à la Onéguine » (Ch'oe, 2009, p. 428), c'est-à-dire dans le style que Ch'oe Sŏn a créé dans la langue coréenne pour présenter

33 Son parti pris ainsi que ses imperfections ont d'ailleurs soulevé une tempête de critiques à l'époque de la parution de la traduction de Giudici. V. Giuseppe Ghini, *Tradurre l'Onegin*, Quattro Venti, pp. 37-38.

34 Ch'oe Sŏn, op. cit., p. xvi : 두 행씩 끝소리들을 일치시켜 '오네긴 연'에서 처럼 세 가지 종류로 배열하였는데 세 가지를 차례대로 나열하지 못한 경우도 많다.

35 Ou comme le note Charles Le Blanc (2009, p. 42) : « L'Étranger n'est jamais le texte ou son contenu, l'Étranger c'est d'ores et déjà le traducteur. [...] Si donc l'Étranger est le traducteur, l'acte de traduire n'est pas de recevoir l'Autre en tant qu'Autre, mais faire que l'Autre nous accepte en tant que soi. L'Autre n'est pas l'Étranger, c'est un autre moi-même, un je qui a la forme du *il*. »

la langue pouchkinienne, le traducteur crée de fait un langage qui, à terme, transforme sa propre langue, la langue d'arrivée, l'enrichit, et surtout lui ouvre un nouvel horizon de possibilités.

Conclusion

Dans l'introduction de son ouvrage *Tradurre l'Onegin* (Ghini, 2003, pp. 11-14), Giuseppe Ghini compare le travail de la traduction poétique à une randonnée sur un sentier en sommet de montagne, où on est contraint de se maintenir en équilibre sur la crête pointue, les flancs de chaque côté représentant la langue d'arrivée et la langue de départ, le texte source et le texte cible³⁶. On pourrait filer la métaphore et ajouter que, dans le cas d'*Eugène Onéguine*, on se trouve également avec, de tous côtés, des « langues » (et par « langue », on nous permettra d'entendre, tout à la fois, style, registre, lexique, genre, notamment); aussi le traducteur d'*Eugène Onéguine* n'a pas deux versants à sa droite et à sa gauche, mais, à chaque pas qu'il fait, mille versants qui l'entourent de tous côtés. Aussi la traduction d'*Eugène Onéguine* est-elle le lieu où les dichotomies traditionnelles sont à leur comble et en même temps le lieu où elles implosent par trop de tension. Ce n'est donc ni un roman (prose) ni un poème (poésie), ni un dialogue ni une pure narration; son style est tout à la fois ancien et moderne, sérieux et ironique. Si bien que l'on comprend dès lors l'attrait que représente pour les traducteurs ce texte qui empêche de choisir un versant car cela équivaldrait à renoncer à toute une moitié de l'œuvre originale. Choisir le roman contre le vers (comme l'a fait Ikeda Kentarō en 1963), c'est nier que l'œuvre est écrite en vers; n'y voir qu'un poème (comme Aragon), c'est s'autoriser à faire fi de sa trame narrative et oublier qu'il est un roman. Par ailleurs, la strophe onéguienne est une construction propre à Pouchkine dont tous les Russes reconnaissent et admirent la musicalité et

36 Giuseppe Ghini, *op. cit.*, p. 11 : « La traduzione poetica è un sentiero in cresta. Nel senso che il traduttore costruisce la sua opera come un crinale, una creatura bifronte, che attinge risorse dalla “lingua di partenza” così come dalla “lingua di arrivo”, dalla cultura e dalla tradizione poetica di partenza, così come dalla cultura e dalla tradizione poetica di arrivo. E come non esiste un crinale con un solo versante, così non esistono traduzioni perfettamente *source-oriented* e traduzioni perfettamente *target-oriented*. »

l'originalité; ainsi ne pas rendre compte de cette strophe, c'est méconnaître un des aspects majeurs de l'œuvre. Mais rendre cette strophe onéguienne par des formes poétiques propres à la langue d'arrivée (comme le fait par exemple Le Gatto en choisissant le décasyllabe emblématique de la poésie classique italienne), c'est effacer sa singularité. C'est ce que le détour par les traductions en langues coréenne et japonaise (qui ne connaissent pas de système métrique équivalent) permet de mettre en évidence.

Meschonnic affirmait que la traduction était « un prolongement inévitable de la littérature » (Meschonnic, 1999, p. 82); cela signifie donc que le rôle du traducteur, son devoir, est de faire œuvre de littérature et la traduction doit dès lors se penser comme œuvre, comme texte. En ce sens, elle se doit d'être une écriture qui tend à transformer sa langue autant que l'œuvre originale transforme sa langue, ou, pour reprendre l'expression de Meschonnic : « Faire ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique » (1999, p. 85). C'est d'ailleurs bien la seule façon d'envisager une traduction d'*Eugène Onéguine*, et de se sortir du dilemme auquel le traducteur est soumis face à ce texte dont l'une des ambitions est justement, par sa complexité, sa richesse, sa polyglossie, de nous inviter à la considérer au-delà des catégories habituelles.

UNIVERSITÉ KOREA

Références

Texte original et traductions d'*Eugène Onéguine*

ПУШКИН, А.С. (1960). *Евгений Онегин*. Bradda Books, Letchworth.

PŪSHIKIN (1927). *Onēgin*. Trad. Yonekawa Masao, Tokyo, Iwanami Shōten.

PŪSHIKIN (1941). *Onēgin*. Trad. Nakayama Shōsaburō, Tokyo, Kendai Soshō.

PŪSHIKIN (1963). *Onēgin*. Trad. Ikeda Kentarō, Tokyo, Iwanami Shōten.

P'USWIK'IN (1974). *Yep'ūgeni onegin*. Trad. Yi Ch'ōl, Séoul, Ch'ōlmunch'ulp'ansa.

PUSHKIN, Alexander (1981). *Eugene Onegin*. Trad. Walter Arndt, New York, E. p. Dutton.

POUCHKINE, Alexandre (1990). *Eugène Onéguine*. Trad. Nata Minor, Paris, Seuil.

PUSHKIN, Alexander (1990). *Eugene Onegin*, Trad. Vladimir Nabokov, Princeton, Princeton University Press.

POUCHKINE, Alexandre (1994). *Eugène Onéguine*. Trad. Roger Legras, Lausanne, Editions l'Âge d'Homme.

PUSHKIN, Alexander (1995). *Eugene Onegin*. Trad. James E. Falen, London, Oxford University Press.

POUCHKINE (1996). *Eugène Onéguine*. Trad. Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard.

PUŠKIN, Aleksandr (1996). *Evgenij Onegin*. Trad. Pia Pera, Marsilio Edittori.

PUSHKIN, Alexander Sergeevich (1999). *Eugene Onegin*. Trad. Douglas Hofstadter, New York, Basic Books.

P'USWIK'IN (1999), *Yep'ūgeni onegin*. Trad. Hō Sūng-ch'ōl, Yi Pyōng-hun, Séoul, Sol.

P'USWIK'IN (1999). *Yep'ūgeni onegin*. Trad. Sōk Yōng-jung, Séoul, Yōllin ch'aegdūl.

P'USWIK'IN (1999). *Yep'ūgeni onegin*. Trad. Sōk Yōng-jung, Séoul, Yōllin ch'aegdūl.

PUŠKIN, Aleksandr S. (1999). *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, Trad. Giovanni Giudici, Garzanti.

POUCHKINE (2005). *Eugène Onéguine*. Trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud/Babel.

PUSHKIN, Alexander (2008). *Eugene Onegin*. Trad. Stanley Mitchell, London, Penguin Books.

PUŠKIN, Aleksandr (2008). *Eugieno Onegin*. Trad. Ettore Lo Gatto, Macerata, Quolibet.

P'USWIK'IN (2009). *Yep'ūgeni onegin*. Trad. Ch'oe Sŏn, Séoul, Seoul National University Press.

Textes critiques

ARAGON, Louis (2007). « Anthologie de la poésie russe ». *Œuvres poétiques complètes*, tome II. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

BAKHTIN, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, « Slavic Series », 1.

BERMAN, Antoine (1999). *La Traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Seuil.

BLOOM, Harold, dir. (1987). *Modern Critical Views, Alexander Pushkin*. New York, Chelsea House.

BRIGGS, A.D.P. (1992). *Eugene Onegin*. Cambridge, Cambridge University Press.

CHO, Dong-il (2004). « Une caractéristique de la littérature coréenne moderne : la métrique de sa poésie ». *Culture coréenne*, 66, pp. 14-17.

CHOI, Seung-un (2003). « Structures et particularités de la langue coréenne ». *Culture coréenne*, 65, pp. 24-28.

CLAYTON, J. Douglas (2005). « Questions of Genre and Poetics in Evgenii Onegin », in David Bethea, *The Pushkin Handbook*. University of Wisconsin Press, pp. 155-171.

EIKHENBAUM, Boris (1987). « Pushkin's Path to Prose », in Harold Bloom, dir., *Modern Critical Views, Alexander Pushkin*. New York, Chelsea House Publishers, pp. 117-124.

ETKIND, Efim (1982). *Un Art en crise*. Lausanne, L'Âge d'Homme.

FENNEL, John (1987). « Pushkin », in Harold Bloom, dir., *Modern Critical Views, Alexander Pushkin*. New York, Chelsea House Publishers, pp. 73-116.

FRIEDRICH, Hugo (1976). *Structures de la poésie moderne*. Denoël, Gonthier.

GHINI, Giuseppe (2003). *Tradurre l'Onegin*. Urbino, QuattroVenti.

HOFSTADTER, Douglas (1997). *Le ton beau de Marot*. New York, Basic Books.

HOFSTADTER, Douglas (1999). « Translator's Preface », in Pushkin, Alexander Sergeevich *Eugene Onegin*. Trad. Douglas Hofstadter. New York, Basic Books, pp. ix-xl.

JAKOBSON, Roman (1986). *Russie folie poésie*. Paris, Seuil.

LE BLANC, Charles (2009). *Le complexe d'Hermès, regards philosophiques sur la traduction*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

LEE, Peter H, dir. (2002). *The Columbia Anthology of Traditional Korean Poetry*. New York, Columbia University Press.

LOTMAN, Yury (1976). *Analysis of the Poetic Text*. Trad. D. Barton Johnson. Ann Arbor, Ardis.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris, Verdier.

MEYLAC, Michaël (2005). « Préface », in *Eugène Onéguine*. Trad. André Markowicz. Arles, Actes Sud/Babel, pp. 5-20.

NABOKOV, Vladimir (1990). *Commentary on Pushkin's Eugene Oegin*. Princeton, Princeton University Press.

NEMZER, Alexandre (1999). « En compagnie d'Eugène Onéguine ». *Europe*, 842-843, pp. 177-189.

NOVE, Alec (1982). « Du poème de Pouchkine à l'opéra de Tchaïkovski ». *L'Avant-scène Opéra*, 43, pp. 24-27.

O'ROURKE, Kevin (2006). *The Book of Korean Poetry*. Iowa City, University of Iowa Press.

PERA, Pia (1996). « Introduzione », in Aleksandr Puškin, *Evgenij Oegin*. Venezia, Marsilio Edittori, pp. 9-61.

RAFFEL, Burton (1994). *The Art of Translating Prose*. University Park, Pennsylvania University Press.

REBECCHINI, Damiano (2008). « Due parole sull'Onegin di Lo Gatto », in Puškin, Aleksandr. *Eugieno Onegin*. Macerata, Quolibet, pp. 277-281.

ROUBAUD, Jacques (1999). « Brèves remarques sur la strophe d'Eugène Onéguine ». *Europe*, 842-843, pp. 190-197.

SALMON, Laura (2003). *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*. Milano, Antonio Vallardi.

WESTSTEIJN, Willem G. (2004). « Pushkin between Classicism, Romanticism and Realism », in R Reid et J. Andrews, dir., *Two Hundred Years of Pushkin*. New York, Rodopi, pp. 45-56.

Autres textes cités

BYRON, George Gordon Byron (1905). *The Complete Poetical Works of Lord Byron*. Boston and New York, Houghton Mifflin Company,

RÉSUMÉ : La traduction d'Eugène Onéguine de Pouchkine – étude comparative multilingue — *Eugène Onéguine*, écrit par Pouchkine à la fin du XIX^e siècle, est l'une des œuvres majeures de la littérature russe. Souvent dans l'ombre de l'opéra éponyme de Tchaïkovsky, son statut est souvent méconnu hors des milieux russophiles; néanmoins, nombreux sont les traducteurs qui s'attaquent à ce texte, que Pouchkine lui-même définit comme un « roman en vers ». De par sa nature hybride (ni roman, ni poème, à la fois poème et roman) et son caractère multilingue ou polyglotte (Bakhtine), possédant une forme originale (si bien qu'on parle même de « strophe onéguienne »), ce texte constitue un véritable défi que les traducteurs, et même les traducteurs non russophones (Hofstadter, Giudici), sont souvent avides de relever.

Si les langues occidentales, riches elles aussi en systèmes métriques et en versification rimée, ont la tentation de transposer le vers russe dans une forme versifiée occidentale, pour les traducteurs occidentaux la question demeure de définir ce qu'est *Eugène Onéguine*, sachant qu'il échappe à toutes les définitions traditionnelles.

Pour les langues orientales, comme le coréen ou le japonais, qui n'ont pas les mêmes traditions linguistiques, littéraires et poétiques, les enjeux dans la traduction sont à première vue plus complexes puisqu'il s'agit d'inventer ou de renoncer à rendre une forme qui est tout aussi importante que le sujet de cette œuvre. La distinction entre les deux est d'ailleurs rendue caduque par ce texte qui remet précisément en cause cette distinction. Or, l'observation des différentes approches traductives en langues occidentales et orientales permet de mettre en lumière cette caractéristique du texte de Pouchkine et de sa traduction. Car si la familiarité des langues occidentales avec le mètre et le vers semble apparemment poser au traducteur la question du genre (roman/poème, prose poétique/poésie « prosaïque »), l'altérité ou l'étrangeté des langues orientales révèle que la tâche du traducteur est, et a toujours été – même pour les traducteurs occidentaux –

non pas tant de restituer un (semblant de) vers, mais de créer une forme, un texte qui fasse « ce que fait le texte » (Meschonnic).

ABSTRACT: The Translation of *Eugene Onegin* by Pushkin—A Comparative Multilingual Study — Written at the end of the 19th century by Pushkin, *Eugene Onegin* is perceived as one of the masterpieces of Russian literature. Yet in other countries, this fame is often overshadowed by Tchaikovsky's eponymous opera. Nevertheless, the great number of translations of this work do not correspond with its relative obscurity outside Russia. Pushkin named *Eugene Onegin* a "novel in verse." This hybrid work blurs literary preconceptions of the distinction between prose and poetry, novel and poem, and makes use of a great variety of styles and genres. His approach fits with Bakhtin's definition of a multilingual text, which is characterized by *polyglossia* and is shaped by a unique structure so later known as the "Onegin stanza." For all these reasons, *Eugene Onegin* is a challenge for translators, be they Russian speakers or not (Hofstadter, Giudici).

Though Western language poetry uses a wide variety of meter and rhyme, translators are inclined to transpose the Russian into Western verse, Western translators first must define the nature of the text to translate, as it does not belong to traditional genres.

On the other hand, for Asian languages, such as Korean or Japanese, which have entirely different linguistic mechanisms as well as literary and poetic traditions, the challenge first seems far more complex, since the translator has to either invent or denounce a form as significant as the content of the text. However, as the text problematizes this very relationship, the distinction between form and content becomes irrelevant.

Observing the various translating approaches—both Western and Asian—sheds light on this particular feature of *Eugene Onegin* and its translation. While the familiarity of Western languages with meter, verse, and rhyme seems to leave the translator with the problem of genre (novel/poem, poetic prose/prosaic poetry), the otherness or strangeness of Asian languages reveals that the translator's task is, and has always been—even for Western translators—not merely to (attempt to) reproduce a versified form, but to create a new form, a new text that does "what the text does." (Meschonnic).

SIMON KIM

Mots-clés : Pouchkine, poème narratif, roman poétique, rythme, *Eugène Onéguine*, comparatisme

Keywords: Pushkin, narrative poem, poetic novel, rhythm, *Eugene Onegin*, comparatism

Simon Kim

Université Korea

Département de littérature française

Jongno-gu Pyeongchang-dong 412-11

Séoul, Corée du Sud

simonkim@korea.ac.kr