



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ÉRITA), <http://louisaragon-elsatriolet.fr>

Mise en ligne par Corinne Grenouillet et Erwan Caulet le 4 septembre 2024.

Pour citer ce document : Santa Vanessa Cavallari, « Elsa Triolet s'auto-traduit. Le parcours poïetique à rebours » dans *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, sous la dir. de Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, dossier mis en ligne sur le site de l'Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ÉRITA), <https://louisaragon-elsatriolet.fr/2024/09/04/de-la-russie-comme-dune-litterature-monde/>, le 4 septembre 2024.



Elsa Triolet s'auto-traduit. Le parcours poïétique à rebours

Santa Vanessa CAVALLARI
Aix-Marseille Université et Università di Pisa
(CIELAM, groupe de recherche Transpositions)

Bien avant qu'Elsa Triolet ne parvienne à s'affirmer en tant qu'écrivaine de langue française, elle avait inauguré sa carrière d'écrivaine en URSS (*Ha Taïmu – À Tahiti* 1925, *Земляничка – Fraise-des-Bois* 1926, *Защитный цвет – Camouflage* 1928). Dans un deuxième temps, la publication de *Бусы (Colliers, 1932-1933)*¹, empêchée par des « raisons extra-littéraires² » avait mené Triolet sur la voie de la traduction, dans l'espoir à la fois de pouvoir continuer à écrire et d'améliorer ses conditions économiques. Ainsi, son nom est souvent associé à celui de grands écrivains russes et français comme Vladimir Maïakovski³ (1893-1930), Ilya Ehrenbourg⁴ (1891-1967) et Louis Aragon (1897-1982), dont elle a traduit *Les Cloches de Bâle* (1934)⁵ et *Les Beaux Quartiers* (1936)⁶. Entre autres, ses travaux les plus importants sont réunis dans l'anthologie de *La Poésie russe* (1965), pour laquelle Elsa Triolet a dirigé une équipe de traducteurs, se portant responsable du choix des poèmes à traduire.

Plus tard, son affirmation comme écrivaine en langue française et la faible réputation de ses ouvrages russes en URSS⁷ ont contribué à faire oublier que Triolet avait d'abord écrit en russe⁸. Comme l'écrivaine l'a fait remarquer à maintes reprises⁹, sa production littéraire russe était souvent

¹ En réalité, des fragments de cet essai ont paru avec le titre " Бусы, главы из очерка " (*Colliers*, chapitres d'un essai) dans la revue *Красная новь (Krasnaja nov')*, n°2, 1933, p. 166-180. (Marianne Delranc Gaudric, *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet : les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, Thèse de doctorat, Paris, Inalco, 1991, p. 499). Toutefois, comme Triolet le dit, « on l'a tant taillé en pièces qu'il est pareil à la jupe de mon tailleur beige ». Lettre à Lili Brik du 26 mars 1933, dans Lili Brik et Elsa Triolet, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, Paris, Gallimard, 2000, p. 65.

² Elsa Triolet, « Ouverture » dans Elsa Triolet et Louis Aragon, *Œuvres romanesques croisées*, op. cit., p. 30.

³ Traductions de textes choisis par Triolet et réunis dans *Maïakovski. Vers et proses* (1963), l'ayant occupée pendant toute sa vie. Cf. Lili Brik et Elsa Triolet, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, op. cit.

⁴ Triolet traduisait *Моё Паруж* (1933) en 1934 comme le témoigne la lettre à Lili Brik du 6 février 1934. *Ibid.*, p. 67.

⁵ Elsa Triolet, « Ouverture » dans Elsa Triolet et Louis Aragon, *Œuvres romanesques croisées*, Vol. 1. *À Tahiti ; Bonsoir, Thérèse; Les Manigances : Journal d'une égoïste*. Paris, R. Laffont, 1964, p. 31.

⁶ Il s'agit de deux traductions en russe publiées en URSS respectivement en 1937 et 1938.

⁷ Stéphanie Bellemare-Page, « Elsa Triolet : Au Carrefour Des Lettres Françaises et Russes », dans *Écrivains Franco-Russes*, Vol. 31, Amsterdam, Rodopi, 2008. https://doi.org/10.1163/9789401206075_008. [consulté le 23/03/2022], p. 71.

⁸ La 24 juillet 1939 Elsa Triolet écrit à Rokotov, rédacteur de la revue *Littérature internationale*, afin de le remercier pour son compte-rendu de *Bonsoir; Thérèse* ; elle exprime pourtant sa rancune : « on a écrit 'écrivain français', comme si je n'avais jamais écrit de livres russes ». Lettre à Lili Brik du 9 juillet 1954 dans Lili Brik et Elsa Triolet, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, op. cit., p. 474.

⁹ « On dit qu'il y aura un congrès des écrivains en novembre ? je ne sais pas si nous sommes invités ou non ? Sourkov, Polevoï (à Moscou), Ehrenbourg (à Paris) nous ont invités, mais nous n'avons rien vu d'officiel jusqu'à présent... Peut-être se sont-ils ravisés. Il est vrai que moi, « écrivain français », je suis leur bête noire ». Lettre à Lili Brik du 9 juillet 1954, *Ibid.*, p. 474.



ignorée en France¹⁰. D'ailleurs, même en URSS sa notoriété était limitée à ses traductions, comme l'atteste un article que la *Литературная энциклопедия*¹¹ lui avait consacré en 1939 :

TRIOLET Elsa Jur'evna, écrivain et traductrice née à Moscou d'un père avocat. [...] Depuis 1918, elle vit à Paris où elle collabore avec l'écrivain français Louis Aragon. Son premier livre « À Tahiti » parut en 1925. [...] Triolet parle une fois de plus de son enfance et de son adolescence dans « Fraise des bois », livre dépourvu de toute signification sociale. En décrivant avec affection et humour le petit monde intime et confortable de ses personnages, elle ne sait pas se distinguer d'eux. Il en va de même dans « Camouflage » (1928) [...]. Ces dernières années à Paris [1934-1939], Triolet se consacre principalement à la traduction et publie de temps à autre ses articles et ses correspondances¹².

En réalité, si Triolet s'était mise à la traduction c'était surtout pour tâcher de créer un pont culturel entre les littératures française et russe, une tentative qui en dernier recours masquait probablement son désir d'approcher ses ouvrages russes du milieu littéraire français. Par ailleurs, cela explique partiellement le fait que ses traductions vers le russe furent plus nombreuses que celles vers le français. Ces traductions effectuées du français en russe ont joué un rôle important dans le basculement vers une nouvelle langue d'écriture : en effet, elles ont permis à Triolet de perfectionner sa connaissance du français¹³.

Dans les étapes menant Triolet à l'écriture en français, un autre élément est souvent mis sous cloche : il s'agit d'une phase poïétique intermédiaire caractérisée par l'auto-traduction. Les critiques pesant sur ses traductions, notamment sur celle de *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline¹⁴, ont conduit Triolet à écrire en français et à envisager un éventuel recours à l'auto-traduction, ce qu'elle explique à sa sœur :

En ce qui concerne la traduction : imagine-toi que, dans des circonstances indépendantes de ta volonté, tu aies écrit quelque chose dans une langue étrangère et que quelqu'un le

¹⁰ « Pas un mot sur le fait que j'ai d'abord écrit en russe ». Lettre à Lili Brik du 13 janvier 1956, *Ibid.*, p. 542.

¹¹ *Literaturnaya enciklopedija*, à savoir *L'Encyclopédie littéraire*, fut publiée en URSS de 1929 jusqu'en 1939. Le volume onze, dont l'article sur Elsa Triolet est issu, fut le dernier publié.

¹² *Xudožestvennaja literatura (Littérature étrangère)*, tome 11, 1939, article 387 dans Olga Chtcherbakova, « *Voyage au bout de la nuit* » de L. -F. Céline : *traduction et réception en Russie*, *op. cit.*, p. 92.

¹³ Marianne Delranc Gaudric, *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet : les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, *op.cit.*, p. 139.

¹⁴ La parution de la traduction, commandée à Triolet par le Гослитиздат (*Goslitzdat*) en 1933, fut repoussée en 1934 pour plusieurs raisons qui, par ailleurs, avaient contribué à impacter la réputation de Triolet dans les milieux littéraires russes et français. Oga Chtcherbakova, « *Voyage au bout de la nuit* » de L. -F. Céline, *op. cit.*, p. 77. La traduction trioletienne avait été discréditée par Céline. *Ibid.*, p. 77. Ses rapports avec Triolet auraient été lointains et, selon lui, la traductrice aurait détourné le texte, afin de l'employer comme moyen de propagande. Louis-Ferdinand Céline, « L.-F. Céline nous écrit », *Combat*, n° 954, 1 août 1947, p. 2 dans *Ibid.*, p. 83-84. Par ailleurs, l'auctorialité de la traduction trioletienne de Céline a été mise en doute plusieurs fois, car effectivement un manuscrit trioletien attestant de cette traduction n'existe pas.



traduise en russe ?! Comment réagiras-tu à cela ? En tout cas, pour moi, c'est INSUPPORTABLE. S'il est inévitable de traduire, je le ferai moi-même¹⁵.

Le processus de passage d'une langue d'écriture à l'autre est bien évident dans les manuscrits de *Bonsoir, Thérèse* (1938), rédigé d'abord en russe et traduit au fil de l'eau en français¹⁶ : « À vrai dire, le début de ce premier livre en français, je l'ai quand même écrit en russe, puis traduit. Mais cela ne pouvait pas continuer comme ça...¹⁷ ». En fait, comme le fait remarquer Marianne Delranc Gaudric à travers une analyse du corpus manuscrit et tapuscrit¹⁸, la démarche fut bien plus compliquée. En effet, les cahiers manuscrits du roman contiennent également des éléments se référant vraisemblablement à *Защитный цвет*¹⁹ (*Camouflage*) et issus du journal intime (1938-1939) rédigé en russe. Ainsi, malgré l'écart temporel dans la publication, la séparation entre *Защитный цвет* et *Bonsoir, Thérèse* n'est pas vraiment nette dans les feuilles manuscrites²⁰. Néanmoins, cette démarche poétique étant particulièrement laborieuse pour l'écrivaine²¹, le choix d'une langue d'écriture s'imposait : elle retint le français en 1938.

Contrairement à l'activité traductive de Triolet, celle auto-traductive reste aujourd'hui ignorée et peu connue. Dans le cadre de cette étude, nous souhaitons donc mettre en lumière les étapes du cheminement de la création que l'auto-traduction dévoile chez Triolet. Après avoir parcouru les interstices poétiques de Triolet auto-traductrice, nous adopterons une approche génétique pour l'analyse du seul ouvrage qu'elle ait auto-traduit. Les manuscrits de *Ha Taïmu* et *À Tahiti* nous permettront en effet de plonger dans les avant-textes de l'ouvrage. Puis, avec l'analyse de la posture traductive adoptée par Triolet, et à la lumière du travail métalittéraire de *La Mise en mots*, les avant-textes viendront nous éclairer sur la fonction que l'auto-traduction recouvre dans la démarche poétique de toute la littérature trioletienne. À l'issue de ces réflexions, nous expliciterons donc les possibles raisons des lacunes académiques sur la création auto-traduite de l'écrivaine, tout en postulant l'importance d'une revalorisation de cette dernière pour une approche complète de l'étude d'Elsa Triolet écrivaine.

¹⁵ Lettre à Lili Brik du 12 juillet 1938 dans Lili Brik et Elsa Triolet, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶ « Je pense qu'il serait absurde de traduire *Bonsoir, Thérèse*. En effet, "Une vie étrangère", le premier chapitre, a été écrit en russe et je l'ai traduit avec une exactitude absolue ! ». Elsa Triolet, Lili Brik, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, *op. cit.*, p. 135, lettre du 28 décembre 1938.

¹⁷ Elsa Triolet, « Ouverture » dans Elsa Triolet et Louis Aragon, *Œuvres romanesques croisées*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ Marianne Delranc Gaudric, *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet : les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, *op. cit.*, p. 510-512.

¹⁹ C'est notamment le cas du cahier 038 en russe intitulé *Защитный цвет*, des ébauches incluses après dans *Bonsoir, Thérèse* et du cahier 013, toujours en russe, intitulé *Защитный цвет правила игры*. *Ibid.*, p. 510-511.

²⁰ *Ibid.*, p. 522.

²¹ Elsa Triolet, « Ouverture » dans Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées*, *op. cit.*, p. 32.



1. Elsa Triolet auto-traductrice

Les écrits en russe de Triolet ont été relégués au second plan, aujourd'hui peu étudiés et quasi introuvables en librairie. Les omissions de la critique française à propos de ses ouvrages russes, au fil du temps ont fait en sorte que Triolet soit connue en tant que traductrice et que son activité d'auto-traductrice reste méconnue. En particulier, le début du manuscrit de *Bonsoir, Thérèse* témoigne, nous l'avons déjà évoqué, d'une rédaction en français difficile et travaillée, par un épuisant processus d'auto-traduction du russe. Néanmoins, nous pouvons affirmer que le recours à la pratique auto-traductive, fait dans les interstices du passage du russe au français, est dû à la réception de moins en moins positive de ses ouvrages russes en URSS et à leur méconnaissance en France. Autrement dit, c'est parce qu'en France parfois encore on met au second plan que Triolet ait d'abord écrit en russe, que sa pratique auto-traductive n'a pas encore fait l'objet d'études plus approfondies.

Triolet a écrit *Ha Taïmu* pendant son séjour tahitien avec André Triolet au début des années vingt. Premier texte écrit par l'écrivaine, en URSS il a été publié d'abord en 1924 dans la revue *Современник (Le Contemporain)*, très célèbre, car fondée par Alexandre Pouchkine (1799-1837) en 1836. En 1925, le livre avait paru dans la maison d'édition Ateneï²², fondée en 1921 et qui a cessé son activité l'année même de la parution de *Ha Taïmu*. Plus tard, à l'occasion du projet de publication des *Œuvres romanesques croisées*²³ avec Aragon, Triolet est revenue sur cet ouvrage, décidant de l'auto-traduire en français. *À Tahiti* vit donc le jour en ouverture du premier volume des *ORC* en 1964.

À Tahiti est le seul texte que Triolet ait auto-traduit en français. D'ailleurs, en aucun cas elle n'adopta l'auto-traduction pour transposer en russe ses textes français. Pourquoi Triolet a-t-elle souhaité traduire elle-même *Ha Taïmu* pour les *ORC*, alors que ses autres écrits en russe y ont été inclus en traduction allographe, confiée à Léon Robel²⁴ à titre posthume ? Les raisons de ce choix pourraient être attribuées à une contrainte temporelle, l'écrivaine n'ayant pas voulu se lancer dans un long et fastidieux travail d'auto-traduction quelques années avant sa mort. Toutefois, nous ne possédons pas assez d'éléments pour l'affirmer avec certitude. Dans les *ORC* les romans de Triolet et Aragon ne se succèdent pas selon l'ordre chronologique de parution. Et pourtant, *À Tahiti* est le

²² Elle publiait surtout des ouvrages littéraires, d'économie ou historiques, dont ceux de Viktor Chklovski. Les seuls renseignements que nous possédons actuellement sur cette maison d'édition se trouvent sur un site russe : <https://fantlab.ru/publisher3542> [consulté le 31/10/2019].

²³ *ORC* par la suite.

²⁴ Pour *Colliers*, Robel affirme avoir traduit d'après des épreuves qu'Aragon lui avait fournies. Marianne Delranc Gaudric, *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet : les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, op.cit., p. 507.



premier roman du recueil – suivi par *Bonsoir, Thérèse* – alors que *Fraise-des-Bois, Camouflage* et *Colliers*, écrits pendant les années vingt à trente, se trouvent dans les volumes 39 et 40.

Tout d’abord, l’importance accordée par Triolet à *Ha Taïmu / À Tahiti*, dédié à André Triolet²⁵, est à rechercher dans le fait qu’il s’agit du texte qui ouvre sa carrière d’écrivaine. Cela est mis en avant dans l’édition française par l’épigraphe « je vous livre l’enfance de mon écriture²⁶ », absente dans l’édition russe et dans le manuscrit en français²⁷. L’introduction de cette déclaration dans l’édition française vise à inscrire le travail de réécriture dans l’optique d’une biographie de l’œuvre littéraire²⁸ – à savoir de son histoire, aboutissant à son auto-translation française. En d’autres mots, *Ha Taïmu* représente le début de la littérature trioletienne et à la fois le premier âge de ce texte, qui évolue et arrive à l’âge adulte avec *À Tahiti*, réécrit en français. À ce propos, dans l’« Ouverture » du premier volume des *ORC* Triolet nous invite à lire *À Tahiti* comme une « entrée en matière de [s]on autobiographie littéraire²⁹ », présupposant donc que l’auto-translation prenne part au processus de croissance de sa littérature. « Plus un langage est net, plus ses racines vont profond dans le sol d’un pays, plus il est le reflet de tout un complexe de la vie d’un peuple, et plus la traduction en est difficile.³⁰ » Ainsi, l’auto-translation est ici paradigmatique de l’arrachement des racines de la langue du sol natal russe, conférant à la version française du texte une valeur particulière. La traduction comme moyen pour « plonger dans le français³¹ » est donc une opération douloureuse et contraignante, comparable à un « corset de plâtre³² », difficile, mais nécessaire.

J’ajouterai que je suis difficile à traduire, aussi bien du français en russe que du russe en français. Jusqu’ici je m’y suis toujours refusée. Ma langue, vous le savez, est simple. Ce que vous ne savez peut-être pas, c’est que rien n’y est de hasard et que sa simplicité est un parti pris. La simplicité, lorsque les choses sont dites et non suggérées, rend la corde du langage plus raide : il faut de la précision si on veut être simple, un faux-pas et l’on se rompt le cou. Or cette précision s’obtient dans chaque langue par ses moyens propres³³.

La nécessité de la pratique auto-translationnelle, malgré sa difficulté, ne dérive pas simplement d’un mécontentement face à la confrontation avec des traductions allographes de ses écrits, comme cela

²⁵ « À André ». Elsa Triolet, *À Tahiti*, édité par Marie-Thérèse Eychart, Paris, Éditions du Sonneur, 2011, p. 21. « Посвящается Андрею » Эльза Триоле, *Ha Taïmu*, Ленинград, Атенеи, 1925, p. 5.

²⁶ Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 21. Эльза Триоле, *Ha Taïmu*, *op.cit.*, p. 5.

²⁷ Cahier 049.

²⁸ Elsa Triolet, « Ouverture » dans Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées. op.cit.*, p. 22.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 22.



avait été le cas dans des circonstances précédentes³⁴. À l'issue de sa maturité littéraire, le basculement linguistique a permis à l'écrivaine de s'affirmer dans le champ littéraire français. Toutefois, pour elle il est important de restituer avec loyauté l'enfance de son écriture, à savoir sa littérature en russe. Pour ce faire, l'auto-traduction s'avère le moyen le plus adapté ; en effet, « il se peut aussi qu'un grand poète se mette à la traduction d'une œuvre dont il connaît la langue, mais qu'il soit incapable de [la] reproduire³⁵ ». Être bilingue permet uniquement de faire face à la convention babélique de la diversité des langues, mais présuppose toujours une infidélité vis-à-vis de ses origines : « Être bilingue, c'est un peu comme être bigame³⁶ ». Pour pallier donc ce possible manque de fidélité, il devrait exister entre l'auteur et le traducteur « une sorte de congénialité qui rendrait plus grande la ressemblance entre original et traduction³⁷. L'auto-traduction se configure alors comme la forme de traduction se rapprochant le plus de la loyauté recherchée, auteur et traducteur coïncidant dans cette pratique d'écriture. Chez Triolet, le choix d'opter pour l'auto-traduction représente donc une tentative de graver son début littéraire dans la littérature où elle s'est affirmée en tant qu'écrivaine.

Aragon suggère dans le « Préambule » au volume 39 des *ORC*, paru en 1974 après la mort de l'écrivaine, qu'« il y a bien des raisons inavouées derrière ce choix³⁸ » de négliger l'auto-traduction des autres textes en russe. Il en évoque deux : « la préférence qu'Elsa donnait à écrire à neuf, plutôt que de s'infliger le travail, jamais tout à fait satisfaisant, de traduire³⁹ » et « certaines redites qu'on pourrait trouver [dans ces textes en russe]⁴⁰ ». Et pourtant, ces redites semblent quand même être présentes dans d'autres romans français ; les vraies raisons de ce choix restent donc dans les « pensées secrètes⁴¹ » de l'écrivaine.

Dans le cadre de l'analyse paratextuelle de la version française, il est également intéressant de remarquer que Triolet dévoile la présence de l'hypotexte russe. En effet, en « Ouverture » du premier volume des *ORC* et en introduction de *À Tahiti*, elle annonce au lecteur un pacte auto-transductif⁴² : « Si j'avais écrit *À Tahiti* directement en français, je l'aurais fait tout autrement⁴³ ». En révélant avec

³⁴ Cf. lettre à Lili Brik du 12 juillet 1938 dans Lili Brik et Elsa Triolet, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, op.cit., p. 126.

³⁵ Elsa Triolet, « L'art de traduire. Ombres, reflets, coïncidences, miracles » dans *La Poésie russe*, Paris, Seghers, 1965, p. 10.

³⁶ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Les Sentiers de la création. Genève, A. Skira, 1969, p. 84.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ Louis Aragon, « Préambule » dans Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées*, op.cit., p. II.

³⁹ *Ibid.*, p. III.

⁴⁰ *Ibid.*, p. III.

⁴¹ *Ibid.*, p. I.

⁴² Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (eds.), *L'Autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Rencontres 5, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 15. Tout simplement dans ce cas l'autrice précise à tout lecteur qu'il lira une auto-traduction.

⁴³ Elsa Triolet, « Ouverture », dans Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées*, op.cit., p. 22. Après l'Ouverture et sous le titre du roman, le premier volume des *Œuvres romanesques croisées* reporte « traduit du russe par l'auteur ».



transparence le recours à l'auto-traduction, l'écrivaine présuppose que l'intégralité de l'œuvre réside à la fois dans son hypotexte et dans son hypertexte. Autrement dit, la déclaration du pacte auto-traductif adresse implicitement le lecteur à la version originelle en russe, à laquelle nous allons maintenant nous intéresser.

2. Russe et français côte à côte. Étude des manuscrits de *Ha Taïumu* et *À Tahiti*

Dans le cas spécifique de *Ha Taïumu* et *À Tahiti*, la consultation des manuscrits⁴⁴ devient incontournable, non pas simplement par souci de rigueur méthodologique, mais appelée par la démarche poïétique de Triolet elle-même. Comme elle l'exprime dans son œuvre métalittéraire, *La Mise en mots*⁴⁵ (1969), le texte manuscrit est dominé par une « voix inaudible [...] difficile à déchiffrer, [...] couverte du grésillement de parasites⁴⁶ » ; il nous montre tout le tourment qui hante l'écrivaine dans la création. Avec le passage au texte imprimé, tout devient irréversible et le travail mené sur le texte disparaît, risquant d'être perçu uniquement dans sa simplicité apparente. Dans le cas particulier du texte auto-traduit, le tourment de l'écriture par lequel passe la créatrice est redoublé, d'où l'importance de travailler sur les manuscrits.

Penchons-nous dans un premier temps uniquement sur les éditions imprimées de *Ha Taïumu* et *À Tahiti*. Il suffit de comparer les deux versions du texte pour nous rendre vite à l'évidence que dans ce cas spécifique nous sommes face à une auto-traduction explicite⁴⁷ : le texte auto-traduit apporte des éléments nouveaux qui restaient sous-entendus ou moins développés dans la première version. Tout d'abord, les précisions ajoutées prennent la forme de notes en bas de page, clarifiant et expliquant des éléments de culture générale russe. C'est notamment le cas de la phrase « la police, la milice, bref, l'Institut des jeunes filles nobles » dans le chapitre II⁴⁸, à savoir une expression tirée

⁴⁴ Les manuscrits de *Ha Taïumu* et *À Tahiti* sont actuellement conservés à la Bibliothèque Nationale de France même s'ils appartiennent au fonds Elsa Triolet – Aragon du CNRS. Le manuscrit de la version russe est consultable sur le cahier 050 se composant de 74 feuilles, à ce dernier s'ajoutent huit feuilles volantes non rattachées au cahier et retrouvées dans des endroits différents. Le manuscrit de la version française est consultable sur le cahier 049 se composant de 84 feuilles – s'arrêtant à la page 160, et sur le cahier 051 se composant de 89 feuilles. Le tapuscrit est également disponible pour la version française et se compose de 206 feuilles.

⁴⁵ Le titre original est orthographié avec le « m » majuscule, contrairement à l'usage typographique prévoyant la majuscule sur le premier substantif. Comme le fait remarquer Alain Trouvé, ce choix pourrait indiquer l'importance équivalente accordée aux mots « mise » et « mots ». Alain Trouvé, « La Mise en mots et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique » dans Marianne Delranc et Alain Trouvé (éd.), *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, ÉPURE Éditions et Presses universitaires de Reims, 2017, p. 209.

⁴⁶ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, *op.cit.*, p.114.

⁴⁷ María Rucuenca Peñalver, « Más allá de la traducción: la autotraducción », *Trans. Revista de traductología*, 2011, n° 15, p. 205. Dans le cas inverse, l'auto-traduction implicite masque des éléments qui étaient évidents dans la première version.

⁴⁸ Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 30.



d'une description dans une nouvelle de Tchekhov⁴⁹ et devenue quasi proverbiale – sans être référencée précisément –, comme Triolet le précise. De même, quelques notes en bas de page sont fournies pour illustrer des lieux très connus en Russie : Sokolniki, « parc et forêt aux environs de Moscou⁵⁰ », et le Pont des Maréchaux, « l'une des principales rues de Moscou⁵¹ ». Par ailleurs, dans les épigraphes tirées de chansons russes, en ouverture des chapitres XVII⁵² et XXII⁵³ de la version française, Triolet prend soin d'explicitier la source de ces citations. Dans la version française nous pouvons remarquer également un réaménagement des chapitres. Dans *À Tahiti*, le chapitre XI « Le père Rougier » a été extrait du chapitre VII de *Ha Taïmu*, ce dernier étant donc plus long dans la version russe. D'autres modifications concernent notamment les noms des personnages, comme Бетти (Betti) qui devient Nelly⁵⁴.

L'étude comparée des manuscrits est riche d'enseignements sur la démarche créative et auto-traductive de Triolet. Leur aspect visuel laisse deviner le travail de l'écrivaine. En effet, en ce qui concerne l'aspect typographique, dans les cahiers manuscrits de *À Tahiti* le texte est positionné entièrement sur les pages de droite, les pages de gauche restant vides. Or, le manuscrit du texte russe ne se présente pas sous cette forme et toutes les pages sont remplies. Cela nous fait pressentir que Triolet avait conçu son manuscrit français comme un texte en miroir à la version russe que vraisemblablement elle posait sur la page de gauche pendant le processus d'auto-traduction. Par ailleurs, cette hypothèse semble être confirmée par la numérotation des chapitres dans le manuscrit de *À Tahiti*. En effet, dans la version française avec l'ajout du chapitre XI – extrait du chapitre VII de la version russe –, toute la numérotation des chapitres est décalée. Dans le cahier manuscrit, Triolet semble oublier d'avoir apposé cette modification et numérote XIII (comme dans la version russe) le chapitre « Les enfants », alors qu'il devrait désormais être le XIV ; tous les chapitres suivants sont numérotés erronément suivant la numérotation de la version russe. Nous soulignons, en outre, que le manuscrit russe est dépourvu de toute organisation en chapitres.

Le trait d'écriture mérite également quelques remarques. Le manuscrit russe est entièrement écrit au crayon et pour trouver le premier trait écrit au stylo bleu il faudra feuilleter le cahier⁵⁵ jusqu'à la page 44, où nous trouvons quelques corrections toujours en russe. Au contraire, dans les pages manuscrites au stylo bleu de *À Tahiti*, la correction des coquilles se démarque par l'emploi du crayon,

⁴⁹ « Полиция, милиция и институт для благородных девиц ». Эльза Триоле, *Ha Taumu*, op.cit., p. 12.

⁵⁰ Elsa Triolet, *À Tahiti*, op.cit., p. p. 44.

⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

⁵² *Ibid.*, p. 97. Эльза Триоле, *Ha Taumu*, op.cit., p. 59. Il s'agit du chapitre XVI dans la version russe.

⁵³ Elsa Triolet, *À Tahiti*, op.cit., p. 120. Эльза Триоле, *Ha Taumu*, op.cit., p. 74. Il s'agit du chapitre XXI dans la version russe.

⁵⁴ Elsa Triolet, *À Tahiti*, op.cit., p. 91. Эльза Триоле, *Ha Taumu*, op.cit., p. 54.

⁵⁵ Cahier 050.



tandis que les modifications relevant de la reformulation sont pratiquées au stylo bleu. En général, nous pouvons observer que les corrections réalisées *a posteriori* sont au crayon ; la plupart portent sur tous les mots français dont Triolet semble ne pas être sûre lors de la première rédaction : c'est le cas du mot « natte⁵⁶ » écrit au stylo avec un trait très léger et repassé en suite au crayon avec un trait plus net. Dans certains cas, ce mécanisme nous permet également de détecter des éléments d'hypercorrection, comme dans la phrase « les maisons serrées ont des petits jardins⁵⁷ » où un « s » est ajouté au partitif, toujours au crayon.

De manière générale, le cahier sur lequel Triolet auto-traduit *À Tahiti* est parsemé de ratures non seulement touchant à la reformulation, mais aussi et surtout aux corrections grammaticales, qui ont attiré notre attention. En effet, malgré sa presque parfaite maîtrise du français, Triolet se corrige notamment dans les accords du participe passé⁵⁸ et dans l'insertion ou la suppression des accents circonflexes (« roulent⁵⁹ »). Encore une fois, ces erreurs sont souvent le fruit d'une hypercorrection vis-à-vis de la langue française, comme dans l'erroné accord au féminin pluriel dans la phrase « d'autres femmes qui lui ont plu⁶⁰ », puis gommé violemment. En effet, parmi les corrections, quelques-unes, vraisemblablement celles qu'elle juge les pires, sont réalisées avec un trait plus marqué par rapport aux autres : le « s » gommé dans l'expression « quelque six mois⁶¹ » ; l'accent aigu sur « fenêtre⁶² » ; le double « l » dans « étincelant⁶³ ». En général, nous pouvons remarquer que toutes les ratures sont faites en sorte qu'on ne puisse vraiment pas voir ce qui s'y cache au-dessous ; le trait du stylo étant très agressif, il se fait le porte-parole de son « corps à corps avec la langue⁶⁴ ».

En revanche, la manière dont les ratures sont menées est complètement différente dans le manuscrit de *Ha Taïmu*. En effet, les modifications se présentent tout simplement comme des mots ou des phrases barrés, mais presque toujours lisibles. Cela dit, l'écrivaine semble assumer complètement le stade primordial de son écriture en russe, ce qui n'est pas le cas pour l'écriture française. En effet, si on peut supposer dans la version russe des corrections rendues invisibles par l'usage d'une gomme, ce n'est pas le cas sur le manuscrit français : toute intervention sur le texte reste visible, car menée au stylo. Nous ne pouvons pas avoir la certitude que cette attitude soit liée au

⁵⁶ Cahier 049 p. 126. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 46.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ Cahier 049 p. 12. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 65.

⁵⁹ Cahier 049 p. 29. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 126-127.

⁶⁰ Cahier 049 p. 129. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 49.

⁶¹ Cahier 049 p. 129. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 49.

⁶² Cahier 051 p. 251. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 126-127.

⁶³ Cahier 049 p. 103. Cahier 049 p. 65.

⁶⁴ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, *op.cit.*, p. 54



rapport de Triolet avec le français, pourtant on y lit entre les lignes toute la difficulté d'être « une Russe qui écrit en français⁶⁵».

Néanmoins, le bilinguisme trioletien se dévoile clairement dans le manuscrit du texte français où l'on peut trouver quelques mots en russe. La première de ces occurrences se situe en plein milieu du texte au chapitre XIV « Les Enfants⁶⁶ » où le verbe « esquinter » est écrit au crayon, alors que juste au-dessus le verbe russe « портить⁶⁷ » (abîmer, gâcher), choisi dans la version russe, est écrit au stylo. En effet, c'est comme si Triolet, laissant un espace vide, avait à cause de son lexique français ici hésitant, écrit en russe, la langue dans laquelle instinctivement ses pensées s'ordonnaient, et avait trouvé le bon mot en français après réflexion⁶⁸.

3. Le positionnement auto-traductif et la poïétique

La comparaison avec l'édition russe laisse penser de prime abord que dans *À Tahiti* Triolet adopte une approche traductive familiarisante⁶⁹ : les notes en bas de page visent à rendre plus clairs dans l'imaginaire du lecteur français lieux et faits inconnus, il en va de même pour l'explicitation des sources des citations en exergue des chapitres. Et pourtant, d'autres éléments nous font plutôt pencher du côté d'une approche traductive défamiliarisante⁷⁰. En effet, dans *À Tahiti* nous retrouvons des emprunts intégraux du russe, avec translittération en alphabet latin, relevant à la fois de *realia* (« datcha⁷¹ », « dvornik⁷² », « antonovka⁷³ ») et du simple contexte russe dans lequel certains faits se déroulent (« stanitza » pour « chambre » lorsque la protagoniste parle de sa vie dans une steppe transcaucasienne⁷⁴). Le fait qu'il s'agisse d'un choix, est avéré non seulement par la présence de mots étrangers empruntés à des calques phonologiques russes (notamment le calque russe « спортсмен »

⁶⁵ Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées*, vol. 27-28, *Le Rendez-vous des étrangers*, Paris, R. Laffont, 1964, p. 15.

⁶⁶ Ce chapitre correspond au chapitre XIII, « ДЕТИ », dans la version russe publiée, pareil dans le manuscrit de la version française.

⁶⁷ Cahier 049 p. 133, Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 80, Эльза Триоле, *Ha Taumu*, *op.cit.*, p. 46.

⁶⁸ « J'improviserais sans doute plus facilement un discours en russe qu'en français, il s'ordonne plus naturellement dans ma langue maternelle et me vient en français dans le désordre. N'est-ce pas que le passage de la pensée aux mots est pour moi plus court en russe qu'en français ? je ne perçois pourtant pas la distance qui les sépare quand je parle en français, et même, souvent, une expression française me vient plus rapidement que l'expression russe correspondante » Elsa Triolet, *La Mise en mots*, *op.cit.*, p. 55.

⁶⁹ Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge, 1995. La familiarisation (*domestication*) est une stratégie traductive consistant à adapter le texte traduit à la culture de la langue dans laquelle on traduit, même au détriment d'une perte d'informations.

⁷⁰ Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge, 1995. La défamiliarisation (*foreignization*) est une stratégie traductive consistant à garder toutes les informations du texte source, telles qu'elles y sont exprimées, au détriment d'un respect de la culture de la langue cible.

⁷¹ Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 30 ; 44 ; 62 ; 146.

⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁷³ *Ibid.*, p. 37 ; 66 ; 117.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.



– translittéré « sportsmen », de l’anglais « sportman », reporté dans la version française avec « sportsmen »), mais également par la présence d’emprunts syntaxiques. C’est notamment le cas des quelques phrases nominales, empruntées à la structure syntaxique russe privée des auxiliaires (« sur la terrasse, grande agitation⁷⁵ » calqué sur le russe « на террасе — цыта⁷⁶ ») et des propositions coordonnées par polysyndète.

Face à cette ambiguïté dans le positionnement traductif de Triolet, les manuscrits et les éléments avant-textuels nous viennent en aide. En premier lieu, comme cela ressort de la correspondance de Triolet avec Lili Brik, l’introduction des notes en bas de page dans *À Tahiti* – ajoutées toutes au crayon dans le manuscrit – ne vise pas uniquement à éclairer des concepts familiers aux lecteurs russes et inconnus aux lecteurs français.

Je lis dans *À Tahiti* : « c’est le siège de la justice, de la police et de l’Institut pour jeunes filles de noblesse... » D’où cette phrase est-elle tirée ? Il faut que je le sache pour pouvoir faire une note... 2) Quand Babel est-il mort ? c’est aussi pour une note... J’ai absolument besoin de ces renseignements !⁷⁷

Babel est mort en 1941. Toute la journée, je téléphone à différents écrivains et critiques littéraires pour essayer de savoir d’où est tirée la citation de *À Tahiti*. Personne n’a encore pu me le dire. S’agit-il de vers ? Ou de prose ?⁷⁸

Comme on peut le comprendre par cet échange, l’expression en question n’était pas très connue en Russie ; il ne s’agissait pas du tout d’une « expression quasi-proverbiale⁷⁹ » (sic) en russe, comme Triolet l’explique en note, autrement sa source ne serait pas si difficile à repérer. Par ailleurs, cette opération d’annotation n’est pas réalisée par Triolet tout le long du texte et pour tous les éléments culturels ou géographiques qui pourraient être inconnus pour le lecteur français. Si cela ne suffit pas à démentir l’hypothèse de l’approche familiarisante, nous soulignons également que l’explicitation des sources, concernant les exergues tirés de chansons russes, n’apparaît pas dans le manuscrit, mais figure uniquement dans le tapuscrit : si Triolet avait voulu rendre le texte plus familier pour les lecteurs français, elle aurait prêté attention à ces détails dès le début. Nous pouvons donc en conclure que ces améliorations portées au texte relèvent plutôt du désir de perfectionner la première version russe, cette dernière fonctionnant donc comme avant-texte de la version française.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ Эльза Триоле, *Ha Taumu*, *op.cit.*, p. 10.

⁷⁷ Lettre à Lili Brik du 13 avril 1964. Lili Brik et Elsa Triolet, *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*, *op. cit.*, p. 1149.

⁷⁸ Lettre à Elsa Triolet du 19 (?) avril 1964. *Ibid.*, p. 1151.

⁷⁹ Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*, p. 30.



En second lieu, le choix d'une approche essentiellement défamiliarisante, avec une valorisation du russe, serait également à exclure. Si en ce qui concerne les titres d'ouvrages littéraires ou artistiques, dans *À Tahiti* Triolet fournit les titres directement en traduction, cela n'est notamment pas le cas pour la revue "Вечерняя Газета, Время" : le titre est reporté en russe translittéré, la traduction en français « Journal du soir, Le Temps » l'accompagne entre parenthèses⁸⁰. En outre, malgré la présence de plusieurs emprunts du russe, nous pouvons remarquer que déjà dans le manuscrit français, Triolet procède à l'omission d'une realia russe :

Хочется зверем завывать от тоски.

On a envie de hurler comme une bête⁸¹.

Dans la version russe nous lisons littéralement, « on a envie de hurler de toska comme une bête ». Or, l'idée de « тоска » – se rapprochant de celle du *spleen* en français – en russe n'est pas anodine et fait appel à toute une tradition littéraire et culturelle compliquée, qui rend le concept intraduisible dans les autres langues. Comme le dit Nabokov : « *No single word in English renders all the shades of toska. At its deepest and most painful, it is a sensation of great spiritual anguish, often without any specific cause* ⁸². »

Cette omission par rapport à la version russe constitue presque un *unicum*, car dans la transposition d'une langue à l'autre la matière de *Ha Taïmu* reste essentiellement la même dans *À Tahiti*. Ainsi, chez Triolet l'auto-traduction ne devient pas réécriture, mais perfectionnement de la première version. Cela montre effectivement que le changement de langue a un effet marquant sur la démarche créative. De même, l'approche traductive adoptée n'est ni strictement sourcière, ni totalement cibliste⁸³ ; les interférences russes intentionnelles ou intentionnellement conservées visent à créer un tressage bidirectionnel et continu entre les deux versions de l'ouvrage.

Les années soixante, auxquelles remonte l'auto-traduction en français de *Ha Taïmu*, ont vu l'écrivaine occupée dans une réflexion profonde sur la démarche traductive et surtout créative, ce que montre la préface de l'anthologie de *La Poésie russe* (1965) « L'art de traduire ». L'écrivaine propose une réflexion importante sur l'activité traductive et nous éclaire sur le rôle que la traduction a joué dans son parcours poétique. Ce travail littéraire montre que pour l'écrivaine la traduction fit l'objet d'une théorisation l'ayant menée à considérer le processus de transposition linguistique comme partie

⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁸¹ Elsa Triolet, *À Tahiti*, op. cit., p. 118.

⁸² Vladimir Nabokov, *Eugene Onegin, a Novel in Verse*, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 141. « Aucun mot en anglais ne rend toutes les nuances de la toska. Dans sa forme la plus profonde et la plus douloureuse, c'est une sensation de grande angoisse spirituelle, souvent sans cause spécifique » (notre traduction).

⁸³ Cf. Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Belles Lettres, 2014.



intégrante du processus poétique : « Rien n'éclaire mieux les sentiers de la création que de traduire d'une langue à l'autre⁸⁴ », dit-elle.

Dans « L'art de traduire » Triolet se questionne également sur l'approche traductive à adopter, ce qui peut partiellement nous aider à comprendre son positionnement (auto)traductif dans *À Tahiti*.

Faut-il garder dans une traduction ce qui la rend exotique dans la forme, l'enrichissant d'une innovation, mais violant son développement naturel ? faut-il traduire une expression banale en russe, mais exotique pour le français, par une banalité française équivalente, ou donner son sens exact, exotique ? faut-il traduire un mot du langage courant en russe mais inhabituel en français, par un mot courant en français, ou par un mot inhabituel donnant son sens exact ? Chaque traducteur résout ces questions selon le cas qui se présente, le contexte, le sens général⁸⁵.

Selon ces réflexions, le choix de l'attitude traductive à adopter serait donc soumis au contexte dans lequel la traduction est réalisée et à la transmission du sens. C'est le cas pour *À Tahiti* dans tous les passages autobiographiques où Triolet fait référence à des épisodes de sa vie en Russie et pour lesquels des emprunts du russe situent l'anecdote racontée dans un milieu géographique, et donc linguistique, russe (« J'ai vécu dans une petite *stanitza* de la steppe transcaucasienne, dans une solitude presque totale⁸⁶. »).

Dans *À Tahiti*, la volonté de l'écrivaine de s'inscrire dans le champ littéraire, ainsi que son expérience de migration et son bilinguisme participent des éléments contextuels à prendre en compte dans la démarche auto-traductive. Dans un autre ouvrage des années soixante, *La Mise en mots*, Triolet se penche davantage sur les enjeux de la création et met en relation ses réflexions métalittéraires avec son bilinguisme. Dans cet ouvrage, l'écrivaine réfléchit et nous éclaire sur son rapport avec ses deux langues, en illustrant tous les défis que cela comporte : « Je suis bilingue, je peux traduire ma pensée, également en deux langues. Comme conséquence, j'ai un bi-destin. Ou un demi-destin. Un destin traduit⁸⁷ ». En d'autres termes, le parcours créatif de Triolet est marqué par la traduction, qui bien que de manière indirecte et latente, précède toute pensée et expression en français. Par conséquent, le russe est toujours présent dans sa création, par le fait que Triolet a commencé à écrire en russe et que le russe est la langue de son pays natal : « Ce que ce professeur ne peut pas savoir, ce que je sais à peine moi-même, c'est l'influence russe chez moi sur la création, sur ses sources. Ces jours-ci, je me suis pris la main dans le sac, quand j'écrivais, au petit bonheur, comme ça...⁸⁸ » La démarche traductive, qui est donc présente dans tout acte poétique, permet à la créatrice

⁸⁴ E. Triolet, *La Mise en mots*, op. cit., p. 77.

⁸⁵ Elsa Triolet, « L'art de traduire. Ombres, reflets, coïncidences, miracles » dans *La Poésie russe*, op.cit., p. 14.

⁸⁶ Elsa Triolet, *À Tahiti*, op.cit., p. 58.

⁸⁷ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, op.cit., p. 8.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 88.



de jongler avec l'(in)conscience métalinguistique⁸⁹ : son bilinguisme, en effet, n'est pas vraiment endogène ni exogène, le français étant à la fois langue appréhendée dès l'enfance et langue d'exil. Malgré son attachement au russe, le français a permis à l'écrivaine de s'affirmer dans le champ littéraire. Dans ses écrits français un rendu restituant un « sens général » harmonieux reste donc la priorité : « Lorsqu'on ne sait comment traduire en français quelque chose de purement russe, on cherche et trouve souvent dans mes romans des équivalents d'expressions, de mots russes, reflétés dans un français contemporain purement français. Voilà qui me rend heureuse⁹⁰... » Par conséquent, chez Triolet les écrits en français cachent une toile enchevêtrée et bilingue.

Bien que dans *La Mise en mots* Triolet se penche sur la traduction, les réflexions sur l'auto-traduction occupent une place mineure ; le recours de l'écrivaine à cette pratique traductive ne fut qu'occasionnel. Et pourtant, Triolet met en lumière la double difficulté que cette pratique entraîne, surtout dans le cadre du bilinguisme : « Pour les bilingues se traduire devrait être facile ? non pas ! on se regarde comme dans une glace, on s'y cherche, ne reconnaît pas son reflet⁹¹ ». L'auto-traduction est donc la seule forme de création permettant au traducteur de contempler son image redoublée, quoique déformée. C'est alors en raison de cette conception trioletienne de l'auto-traduction, que son attitude traductive n'est ni sourcière ni cibliste. Dans *À Tahiti* et dans toute sa littérature, la partie russe de l'identité bilingue trioletienne n'est pas à rechercher dans ses « russicisms⁹² » manifestes (les emprunts, les calques, l'exotisme russe dans le cas spécifique de ce roman), « mais bien dans cette sorte d'atavisme, dans ces rêves éveillés, inconscients comme des rêves, avec leurs choix et leurs préférences mystérieuses⁹³ ». En d'autres termes, le seuil russe de la littérature trioletienne, son état antérieur et resté latent, réapparaît et se manifeste dans son hérité française, notamment via le texte auto-traduit : seulement ceux qui grâce aux avant-textes sauront retracer cette filiation, saisiront l'importance de l' « arrière-texte⁹⁴ ». Alors, l'auto-traduction est employée par Triolet en tant qu'arrière-texte, à savoir comme le « saut qualitatif séparant l[a] romanci[ère] de son invention, véritable "arrachement" à une donne présente et repoussée à l'arrière-plan⁹⁵ », inaccessible au lecteur superficiel. D'un côté, tout comme l'arrière-texte, tel que Triolet l'entend, l'auto-traduction crée une

⁸⁹ Alessandra Ferraro, Rainier Grutman, *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, op.cit., p. 74.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁹¹ *Ibid.*, p. 76. Référence erronée

⁹² « Mes "russicisms", ce n'est pas dans la structure de mon français qu'il faut les chercher, mais bien dans cette sorte d'atavisme, dans ces rêves éveillés, inconscients comme des rêves, avec leurs choix et leurs préférences mystérieuses ». Elsa Triolet, « Mais d'où me viennent tous ces rossignols ? », *Les Lettres françaises*, n° 1326, mars 1970, p. 3 cité dans Stéphanie Bellemare-Page, « Elsa Triolet : au carrefour des lettres françaises et russes », op.cit., p. 69-76.

⁹³ Elsa Triolet, « Mais d'où me viennent tous ces rossignols ? », *Les Lettres françaises*, n° 1326, mars 1970, p. 3 cité dans *Ibid.*

⁹⁴ Cf. Elsa Triolet, *La Mise en mots*, op.cit.

⁹⁵ Alain Trouvé « Arrière-texte » dans *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, 2015, p. 359.



continuité entre deux supports sémiotiques différents. De l'autre côté, la déclaration du pacte-auto-traductif, instaurant une relation entre écrivain et lecteur, est assimilable à la double dimension auctoriale et lectorale⁹⁶ de l'arrière-texte : ce dernier dépasse l'horizon immédiat du texte lu et forge l'interprétation du lecteur.

Nous pouvons donc convenir que la trace russe dans la traduction de *Ha Taïmu* est l'*ostranenie* (*ostranienie*)⁹⁷ du texte : non seulement signe d'une approche traductive « étrangéissante », mais processus se servant de la défamiliarisation pour reporter à la surface ce qui est caché dans l'œuvre (arrière-texte) de l'écrivaine, afin de rendre la création littéraire féconde⁹⁸.

À la lumière de cette étude, une question reste encore irrésolue : comment expliquer l'ignorance, ainsi que les lacunes académiques, quant à l'auto-traduction chez Triolet ?

La première raison pourrait être le fait que la traductologie n'a commencé à s'intéresser aux études sur l'auto-traduction qu'à partir des années soixante-dix⁹⁹, ce qui peut partiellement justifier ce désintérêt.

La seconde cause semble plus évidente : la difficulté d'accès aux deux textes. En effet, sauf pour la communauté scientifique, comme le fait remarquer Nicolas Mouton¹⁰⁰ au tournant du XXI^e siècle le texte de *À Tahiti* est resté difficilement accessible au grand public, tout comme l'édition en 42 volumes des *ORC*. Cela n'était pourtant pas le cas dans les années soixante-dix, lorsque « cette édition se retrouvait, par le jeu des souscriptions, présente dans la plupart des grandes bibliothèques de la banlieue rouge¹⁰¹ ». Plus tard, en 2011 les Éditions du Sonneur ont fait paraître *À Tahiti* en édition livre de poche¹⁰², tout en explicitant encore une fois le pacte auto-traductif¹⁰³ : le lecteur est

⁹⁶ *Ibid.*, p. 361.

⁹⁷ « The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important. », Victor Chklovskij, « Art as Technique », *Critical Theory since Plato*, Adams Hazard (éd.), Belmont Wadsworth Publishing, [1966] 1971, p. 750-759.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 750

⁹⁹ Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (eds.), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰⁰ Nicolas Mouton, *Présence d'Elsa Triolet, la femme au secret*, « l'Humanité », 25 avril 2013 [Présence d'Elsa Triolet, la femme au secret - L'Humanité \(humanite.fr\)](https://www.humanite.fr/actualites/2013/04/25/elsa-triolet-la-femme-au-secret-l-humanite) (consulté le 15/02/2024).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Auparavant, les manuscrits se trouvaient au dépôt du CNRS. Olivier Wagner, « Les gisements oubliés du fonds Aragon / Elsa Triolet ». *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 50, p. 83. <https://doi.org/10.4000/genesis.5257> [consulté le 06/01/2022].

¹⁰³ La mention « traduit du russe par l'auteur » apparaît en quatrième de couverture. Elsa Triolet, *À Tahiti*, *op.cit.*



donc bien éclairé sur l'existence d'un hypotexte. Or, si aujourd'hui il est facile d'accéder au texte français, il n'en va pas de même pour le texte russe, difficilement repérable en France. En effet, un seul exemplaire de l'édition originelle russe Ateneï se trouve à la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations de Paris. De même, en Russie le roman n'a jamais connu d'autre parution et seulement deux exemplaires sont disponibles à la Bibliothèque d'État de Russie à Moscou¹⁰⁴. L'existence du manuscrit russe pourrait pallier ces obstacles, mais comme le fait remarquer Olivier Wagner, le récent emplacement de ce dernier, ainsi que sa difficile accessibilité même pour les chercheurs¹⁰⁵, laissent dans l'ombre un aspect néanmoins important de la production littéraire trioletienne.

Pour finir, qui veut étudier l'œuvre d'Elsa Triolet est inévitablement confronté aux enjeux de son bilinguisme. Notre étude comparative des textes russe et français, ainsi que de leurs manuscrits, permet de saisir en profondeur le travail d'écriture et laisse deviner à quel point le bilinguisme de l'écrivaine irrigue son œuvre. S'interroger sur la manière dont ce bilinguisme se manifeste dans le processus poétique paraît d'autant plus nécessaire et fécond au regard de l'auto-translation de *Ha Taïmu*.

Après avoir analysé le rapport que Triolet a entretenu avec la traduction et l'importance que la démarche auto-translationnelle a acquise dans sa réflexion poétique au fil du temps, nous arrivons à une conclusion : la réponse à la question « connaissez-vous Elsa Triolet ? » sera toujours incomplète, si on ne s'engage pas à valoriser davantage Elsa Triolet auto-translationnelle.

Bibliographie

Primaire

ARAGON, Louis, et Elsa TRIOLET. *Œuvres romanesques croisées*. Vol. 1. *À Tahiti ; Bonsoir, Thérèse ; Les manigances : journal d'une égoïste*. Paris : R. Laffont, 1964.

ARAGON, Louis, et Elsa TRIOLET. *Œuvres romanesques croisées*. Vol. 5. *Préface à la clandestinité ; Le premier accroc coûte deux cents francs*. Paris : R. Laffont, 1965.

ARAGON, Louis, et Elsa TRIOLET. *Œuvres romanesques croisées*. Vol. 27-28. *Le rendez-vous des étrangers 27-28*. Paris : R. Laffont, 1964.

ARAGON, Louis, et Elsa TRIOLET. *Œuvres romanesques croisées*. Vol. 39. *Fraise-des-Bois ; Camouflage*. Paris : R. Laffont, 1973.

ROBEL, Léon, éd. *Lili Brik / Elsa Triolet. Correspondance, 1921-1970*. Paris : Gallimard, 2000.

¹⁰⁴ Informations tirées de la base de données WordCat.org. [На Таити | WorldCat.org](https://www.worldcat.org/) [consulté le 22/02/2024].

¹⁰⁵ Le fonds est soumis à autorisation, accessible sur rendez-vous. Olivier Wagner, « Les gisements oubliés du fonds Aragon / Elsa Triolet », *op.cit.* p. 84.



- TRIOLET, Elsa, éd. « L'art de traduire. Ombres, reflets, coïncidences, miracles. » In *La poésie russe : anthologie*, 9-16. Paris, France : Seghers, 1965.
- TRIOLET, Elsa. *À Tahiti*. Édité par Marie-Thérèse Eychart. Paris : Éditions du Sonneur, 2011.
- TRIOLET, Elsa. *La Mise en mots*. Les Sentiers de la création. Genève : A. Skira, 1969.
- Триоле, Эльза. *На Таити*. Ленинград: Атеней, 1925.

Secondaire

- ANOKHINA, Olga, « Multilingual Writers and Metalinguistic Awareness: Can We Use Manuscripts as a Basis for Atypology of Scriptural Practices? » In *Recherches Enécriture : Regards Pluriels / Writing Research from Multiple Perspectives*, 621-42. Nancy: Editions Universitaires de Lorraine, 2016.
- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie. « Elsa Triolet : Au Carrefour Des Lettres Françaises et Russes ». In *Écrivains Franco-Russes*, 318:69-76. Amsterdam: Rodopi, 2008. https://doi.org/10.1163/9789401206075_008. [consulté le 23/03/2022].
- CARPI, Guido, *Storia della letteratura russa*, t. 2, Roma, Carocci, 2016.
- CHTCHERBAKOVA, Olga. « “Voyage au bout de la nuit” de L.-F. Céline : traduction et réception en Russie ». Thèse de doctorat, Paris 4, 2009.
- CHKLOWSKI, Victor, « Art as Technique », *Critical Theory since Plato*, Adams Hazard (éd.), Belmont Wadsworth Publishing, [1966] 1971, p.750-759
- DELRANC GAUDRIC, Marianne. *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet : les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*. Institut national des langues et civilisations orientales Inalco, Paris, 1991.
- DELRANC GAUDRIC, Marianne. « L'accueil critique des premiers romans d'Elsa Triolet en Union Soviétique ». In *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, 13-36. 6. Presses Univ. Franche-Comté, 1988.
- FERRARO, Alessandra, et Rainier GRUTMAN. *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*. Rencontres 5. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- MOUTON, Nicolas. « Présence d'Elsa Triolet, la femme au secret ». *L'Humanité*, avril 2013. <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article526>. [consulté le 15/02/2024].
- TROUVÉ, Alain. « Arrière-texte » dans *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, 2015, p. 359-362.
- TROUVÉ, Alain. « La Mise en mots et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique » dans Marianne Delranc et Alain Trouvé (éd.), *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, ÉPURE Éditions et Presses universitaires de Reims, 2017, p. 209-235.
- WAGNER, Olivier. « Les gisements oubliés du fonds Aragon / Elsa Triolet ». *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, n° 50 (15 juillet 2020): 83-87. <https://doi.org/10.4000/genesis.5257>. [consulté le 06/01/2022].



Notice biographique

Santa Vanessa CAVALLARI est doctorante en littérature générale et comparée à Aix-Marseille Université, en cotutelle avec l'Université de Pise (Italie). Issue d'une formation en linguistique et traduction littéraire, son projet de recherche explore l'hypothèse d'une relation entre les pratiques auto-traductives translingues et la diffusion des idées féministes au XX^e siècle. Dans ses travaux elle s'intéresse également à la littérature portoricaine en spanglish et à la traduction multilingue.