



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 effectuée par Erwan Caulet le 4 septembre 2024

Pour citer ce document : Nadezhda Washington, « *Les Trois Sœurs* d'Elsa Triolet, traduire le silence », 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



***Les Trois Sœurs* d'Elsa Triolet, traduire le silence**

Nadezhda WASHINGTON

Aix-Marseille Université

Les traductions, les articles et les annotations d'Elsa Triolet ont joué un rôle important dans la diffusion de l'œuvre d'Anton Tchekhov en France. Sa traduction des pièces du dramaturge russe, parue aux Éditeurs Français Réunis en 1954, représente un travail absolument remarquable, car elle réussit à faire découvrir au public français une œuvre déjà connue, tout en révélant le caractère novateur de l'écriture de Tchekhov.

« Quelle pièce étonnante, *Les Trois Sœurs*, la meilleure de toutes. Plus on l'observe attentivement, et meilleure elle semble, il y a tant de choses qu'on ne remarque pas du premier coup¹ », écrit Elsa Triolet à sa sœur Lili Brik le 22 février 1954, en lui annonçant la fin prochaine de sa traduction du *Théâtre*. La polyphonie du texte de Tchekhov, dans laquelle on entend une voix du non-dit, fait l'objet des recherches de l'écrivaine dans le domaine de la traduction. Dans notre étude, nous allons examiner sa traduction des *Trois Sœurs*, afin d'appréhender les modalités d'écriture élaborées par Elsa Triolet pour traduire le silence tchekhovien.

Notre réflexion est orientée par la théorie de l'arrière-texte, qui, dans le discours littéraire francophone, remonte à *La Mise en mots* d'Elsa Triolet et à *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* de Louis Aragon, deux ouvrages parus en 1969 chez l'éditeur Skira dans la collection « Les Sentiers de la création ». À partir de 2009, les chercheurs de l'Université de Reims, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, ont développé cette notion dans le cadre du séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, qui ouvre également de nouvelles perspectives sur la théorie de la traduction. En passant par l'histoire des traductions françaises de la pièce, nous procéderons à une analyse interdisciplinaire du silence tchekhovien tel qu'il est présent dans l'écriture de Triolet, dans une perspective psychanalytique de l'arrière-texte.

1. *Les Trois Sœurs* avant la traduction d'Elsa Triolet

¹ *Correspondance Lili Brik – Elsa Triolet 1921-1970*, trad. Marianne Delranc, Hélène Ravaisse, Hélène Rol-Tanguy, Simone Sentz-Michel, Jean Pérus et Léon Robel (dir.), Paris, Gallimard, 2000, p. 465.



Les Trois Sœurs, parue en russe en 1901, a été la première pièce de Tchekhov à être publiée en France, dans *La Revue Blanche* en 1903. La traduction de Z. Yelenkovska et F. Fagus, tout en accordant une attention particulière à l'aspect psychologique du drame, n'a pas laissé de trace importante dans l'histoire du théâtre français, en raison des difficultés d'adaptation scénique du texte, comme le remarquent Marie Gribomont² et Maria Zyrianova³.

C'est à partir de l'année 1922 que l'œuvre de Tchekhov est publiée en son intégralité en France chez Plon et Nourrit, dans la traduction de Denis Roche, avec la mention « seule traduction autorisée par l'auteur », en raison de sa collaboration personnelle avec Tchekhov pour la traduction de ses récits. Le tome XV des *Œuvres complètes d'Antone Tchékhouv [sic]*, publié en 1923, contient les pièces *La Mouette*, *L'Ours* et *Trois Sœurs [sic]*. Connaisseur de la littérature russe, Denis Roche a apporté une grande contribution à la reconnaissance de l'œuvre de Tchekhov en France, même si, au départ, son travail de traducteur des récits n'inspirait pas confiance à l'écrivain russe, ce qui apparaît dans la lettre de ce dernier à Ivan Pavlovski sur la traduction de la *Salle n° 6* : « J'ai entendu dire que c'était un mauvais traducteur, mais je n'ai pas eu la présence d'esprit de lui dire non, lorsqu'il m'a demandé la permission de continuer de traduire mes récits⁴. » Tout de même, l'Académie française a reconnu le talent et les efforts de Denis Roche, en lui attribuant en 1928 le prix Langlois pour la traduction du récit *Voisins* de Tchekhov. Quant à ses traductions du théâtre tchekhovien, les avis des lecteurs restent mitigés. Ainsi, familière avec les traductions théâtrales de Roche, Elsa Triolet en donne une opinion peu flatteuse dans une lettre à Lili Brik, jugeant sa traduction « si inepte qu'on ne sait s'il faut en rire ou en pleurer⁵ ».

Dans la même période, la pièce *Les Trois Sœurs* a été traduite par le célèbre couple théâtral Georges et Ludmilla Pitoëff en collaboration avec l'écrivain français Pierre-Jean Jouve. Pour les Pitoëff, qui avaient déjà créé les pièces de Tchekhov en russe et en français, cette collaboration, commencée en 1925, avait pour but de créer une traduction des *Trois Sœurs* adaptée à la fois pour le lecteur et pour le spectateur français. Metteur en scène et acteur, Georges Pitoëff aspirait à créer un « texte vivant, d'une réelle forme française, à travers quoi passerait le plus possible de la nostalgique substance russe⁶ », selon les souvenirs de Pierre-Jean Jouve. L'inséparabilité de la traduction et de la

² Marie Gribomont, *La Réception de l'œuvre de Anton Pavlovitch Tchékhouv en France*, Université Catholique de Louvain, 1997, p. 145.

³ Maria Zyrianova, « Istorija perevodov pies Chekhova na frantsuzskiy yazik » [« Historique des traductions des pièces de Tchekhov en français »], *Vestnik VGU*, vol. 2, 2010, p. 200-203.

⁴ Lettre à Ivan Pavlovski du 3 décembre 1898 in A.I. Revyakin (dir.), *Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Pisma: v 12 t.*, vol. 7, Moskva, Nauka, 1979, p. 351. *Nous traduisons.*

⁵ *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970, op. cit.*, p. 892.

⁶ Cité par Michel Bataillon in « Quand la France découvre Anton Tchékhouv », *Sillex*, vol. 16, 1980, (« Anton Tchekhov 1860-1980 »), p. 56-69, p. 63.



mise en scène dans la version des Pitoëff est soulignée par Maria Zyrianova dans son article « L’histoire des traductions des pièces de A.P. Tchekhov en langue française », lorsque la chercheuse russe remarque que « les principes stricts de l’esthétique théâtrale ne permettaient pas à G. Pitoëff d’utiliser dans son théâtre les traductions effectuées par d’autres auteurs⁷. » L’approche des Pitoëff a gagné l’estime du public français après la création des *Trois Sœurs* au Théâtre des Arts à Paris en 1929, et, comme l’écrit Jacqueline Jomaron, « en vingt ans, les Pitoëff ont assuré en France la “fortune” de Tchekhov⁸ », tout en déterminant son image française. Malgré le succès des Pitoëff, continue la chercheuse, « il faudra des années pour que le dialogue tchékhovien, discontinu comme la vie, son écriture double, son contrepoint de silences, devienne réellement perceptible aux critiques français⁹. »

Elsa Triolet a traduit la tétralogie tchékhovienne (*La Mouette*, *L’Oncle Vania*, *Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie*) vers 1954, pour une édition complète des *Œuvres* de l’écrivain russe parue chez Les Éditeurs Français Réunis. La traduction du théâtre de Tchekhov était pour Triolet un travail d’une grande intensité, qu’elle mentionne à deux reprises dans une lettre à Lili Brik du 2 février 1954 : « Je reste très tranquille, je traduis Tchekhov, je me dépêche. [...] J’espère que j’y arriverai, avec Tchekhov¹⁰ ». Malgré son inquiétude, elle parvient à le terminer en brouillon à peine trois semaines plus tard, pour ensuite faire publier la version finale dans le VI^e volume des *Œuvres complètes*, paru l’année du cinquantenaire de la mort de l’écrivain, sous la direction de Jean Pérus.

Le public français étant déjà familiarisé avec les pièces de Tchekhov, la tâche de Triolet consistait à traduire et à annoter les pièces connues, en présentant ainsi sa propre lecture du célèbre auteur. Comme elle l’écrira plus tard dans *L’Histoire d’Anton Tchekhov*,

Parler d’un auteur étranger, dont le nom est célèbre, mais l’œuvre mal connue d’après les traductions souvent imparfaites, est comme parler couleurs à un aveugle de naissance. [...] Pour que l’œuvre de Tchekhov, pour que l’homme Tchekhov arrivent à la conscience d’un public non-russe, il me faudrait trouver une équivalence pareille aux sons-couleurs¹¹.

À la différence de la traduction des Pitoëff, celle d’Elsa Triolet n’a pas été influencée par un travail de mise en scène. Pourtant, sa traduction représente le regard complexe d’une lectrice, d’une

⁷ Maria Zyrianova, *op. cit.*, p. 201. *Nous traduisons*.

⁸ Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1979, (« Théâtre années vingt »), p. 132.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, *op. cit.*, p. 463.

¹¹ Elsa Triolet, *L’Histoire d’Anton Tchekhov, sa vie - son œuvre*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1954, p. 7.



écrivaine, voire d'une théoricienne de la littérature. Il est remarquable que Lili Brik et Nikolai Petrov, qui comptent parmi ses premiers lecteurs, notent tout de suite le succès de sa traduction, comme l'écrit Lili le 5 août 1954 :

Ma petite Elsa, merci pour le *Tchekhov*. Je l'ai parcouru et l'ai donné à lire à Petrov, le metteur en scène. Il nous a beaucoup plu à tous les deux. L'"âme" des pièces est conservée ; c'est particulièrement important pour Tchekhov et, me semble-t-il, particulièrement difficile à obtenir¹².

La remarque de la sœur aînée saisit d'une manière très juste la façon qu'a Elsa d'aborder le dialogue théâtral tchekhovien, tout en transposant le non-dit de la parole vers une autre langue.

2. Le non-dit tchekhovien : transposer ou traduire ?

Réformateur du dialogue théâtral, Anton Tchekhov élargit la parole du personnage en y incluant l'indicible, ce qui crée dans son théâtre une atmosphère qu'on appelle souvent « tchekhovienne », c'est-à-dire « l'art de l'ellipse, du suggéré, du non-dit¹³ », selon la formule de Marianne Delranc Gaudric, qui suit Aragon en comparant le style de Triolet à celui de Tchekhov dans son livre *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*.

Les pièces de Tchekhov ne suivent pas les règles de la hiérarchie dramatique traditionnelle, en mettant l'accent de l'action sur l'état du personnage, et en déconstruisant l'opposition entre le centre et la périphérie du drame. Cette particularité de l'écriture tchekhovienne a parfois été reprochée à son auteur par ses contemporains, comme le note le critique Nikolai Mikhaïlovski : « Pour M. Tchekhov tout est pareil : un homme, une ombre, une clochette, un suicide¹⁴... » Libérés des tensions habituelles, les drames de l'écrivain russe révèlent des structures discursives complexes et superposées, tout en exigeant une nouvelle approche de la traduction.

Le théoricien du théâtre Peter Szondi choisit l'exemple des *Trois Sœurs* pour illustrer le passage qu'effectue le théâtre moderne du dramatique vers l'épique, car c'est une pièce qui possède « des rudiments de l'action traditionnelle¹⁵ », tout en organisant le dialogue d'une façon lyrique, dans

¹² *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970, op. cit.*, p. 478.

¹³ Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 133.

¹⁴ Cité par Michel Cadot in « Tchekhov et le naturalisme », *Silex*, vol. 16, 1980, (« Anton Tchekhov 1860-1980 »), p. 116-123, p. 119.

¹⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006, p. 33.



lequel « le silence est encore du langage¹⁶ ». Le chercheur allemand lie le lyrisme tchekhovien à la nature de la langue russe, ainsi qu'à la culture nationale qui permet « le partage de la solitude de l'autre¹⁷ », en l'inscrivant en même temps dans le contexte du théâtre européen du tournant du XX^e siècle, représenté par Ibsen, Maeterlinck, Strinberg et d'autres dramaturges. En tenant compte de l'analyse de Szondi, nous pouvons observer deux tendances dans les traductions françaises des pièces de Tchekhov : d'une part, une tentative de préserver les intonations russes, en gardant l'exotisme de certaines expressions ; d'autre part, une accentuation de l'universalité du message tchekhovien, ce qui permet de privilégier les équivalents français aux expressions russes, visant à ne pas alourdir la perception du spectateur. Dans la préface au *Théâtre* de Tchekhov, Elsa Triolet remarque ces deux tendances propres à l'écriture du dramaturge, et souligne que l'universel y est aussi fort que le national :

Je souhaite que le lecteur français sente, en plus du “charme slave” qui se dégage de cette œuvre comme les émanations grisantes d'un alcool, qu'il sente tout ce que l'œuvre de Tchekhov apporte à la connaissance d'une époque et de l'homme en général, russe ou pas, du XIX^e ou d'un autre siècle¹⁸.

En tant que traductrice, Triolet cherche constamment un équilibre qui lui permettrait de transposer le style de Tchekhov pour le lecteur français, sans que les éléments de l'énigmatique atmosphère russe ne deviennent une barrière à la compréhension. Pour prendre les noms propres comme exemple, elle les translittère du cyrillique vers l'alphabet latin, ou bien les transcrit suivant les normes de lecture françaises. Ainsi, les noms propres restent tels qu'ils sont dans le texte initial, dans leurs variantes courantes russes : par exemple, *Macha* devient parfois *Machenka*, *Machka* ou *Maria Serguéevna*. Son choix du prénom *André* au lieu d'*Andreï* (ou *Andréy* chez Denis Roche) pourrait s'expliquer par le fait qu'en russe le son [j] se prononce d'une façon plus légère qu'en français, *André* n'étant alors pas une francisation, mais un rapprochement phonétique au prénom d'origine. Parfois Triolet utilise les notes de bas de page pour expliquer qu'*Arinouchka* et *Iricha* sont les diminutifs d'*Irina*, et qu'*Andrioucha* est celui d'*André*. Si le diminutif *Andriouchantchik* se trouve dans le même dialogue qu'*Andrioucha* et n'a pas besoin d'une explication, son caractère affectueux peut être moins évident pour le spectateur français, c'est pourquoi Triolet y ajoute l'épithète « mon

¹⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Anton Tchekhov, *Théâtre I. La Mouette, L'Oncle Vania, Les Trois Sœurs, La Cerisaie*, trad. Elsa Triolet, Paris, Les Éditions français réunis et Gallimard, 1970, (« Les chefs-d'œuvre de la littérature russe »), p. X.



petit ». Pour les toponymes liés à Moscou, elle procède à la fois à la traduction et à la transcription, comme dans le cas de *Grande Moskovskaïa* pour *Большой Московский* (*Bolchoï Moskovski*), ou de la *Rue Vieille-Basmannaïa*, pour *Старая Басманная* (*Staraiïa Basmannaïa*). Grâce à la traduction d'une partie des noms propres, la couleur locale s'avère atténuée, tout en révélant le jeu de mots tchekhovien, car Moscou dans la pièce est associée à la grandeur, et il est important pour le drame que la rue où sont nées et ont grandi les trois sœurs soit vieille. En faisant un choix entre la traduction du sens, la translittération graphique ou la transcription phonétique, Elsa Triolet s'appuie sur l'usage russe, lorsqu'elle traduit *Staraiïa* par *Vieille*, et transcrit *Basmannaïa*. Étymologiquement, *Rue Basmannaïa* veut dire *Rue des Boulangers de la Cour*¹⁹, mais à l'époque de Tchekhov, cette notion est déjà devenue obsolète, ne s'utilisant qu'en tant que nom propre moscovite. Ainsi, Triolet traduit même la perception russe de ces noms propres, dans les rapports synchroniques des signes.

3. La traduction de l'arrière-texte comme l'arrière-texte de la traduction

Pour Elsa Triolet, la poétique de Tchekhov présentait un véritable défi à la traduction, car il aurait fallu transposer une atmosphère, transmettre une impression, voire créer un espace de langage dans lequel le lecteur étranger puisse dialoguer avec le texte de Tchekhov. Comme elle le remarque dans sa correspondance, dans une piètre traduction « tout est à sa place, mais il n'y a pas l'ombre d'un vers²⁰ », c'est-à-dire que parfois il n'y a plus de poésie dans le poème traduit. Ainsi, il s'agit de révéler ce qui est communément appelé « le sous-texte tchekhovien », qui contient l'essence du drame, ou bien « le goût de l'indicible²¹ », selon la formule de Marianne Delranc Gaudric. Pour décrire un sentiment insaisissable, produit par l'écriture du dramaturge, Konstantin Stanislavski distingue un « état d'âme tchekhovien²² » unique, qu'il compare à un « flacon²² rempli de ces richesses invisibles, de ces trésors échappant à la prise de conscience qui constituent l'âme tchekhovienne²³ ». Lors de la création des *Trois Sœurs*, son collègue Vladimir Némirovitch-Dantchenko parle du « courant sous-marin de la pièce qui remplacera "l'action scénique" dépassée²⁴ ». Némirovitch remarque que l'on peut avoir l'impression que les dialogues tchekhoviens sont superflus et

¹⁹ Selon le *Dictionnaire raisonné du russe vivant* de l'éminent lexicographe russe du XIX^e siècle Vladimir Dahl (Moscou, éd. Société des amateurs des lettres russes, 1863, p. 46), le mot *basman* est un terme ancien désignant le pain de la cour.

²⁰ Lettre à Lili Brik du 19 avril 1964 in *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, *op. cit.*, p. 1153.

²¹ Marianne Delranc Gaudric, *op. cit.*, p. 129.

²² Konstantin Sergueevitch Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz-Neugnot, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, (« Théâtre années vingt »), p. 284.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Vladimir Némirovitch-Dantchenko, *Rojdenie teatra [La Naissance du théâtre]*, Moskva, Pravda, 1989, p. 383. *Nous traduisons*.



insignifiants, mais s'ils parlent des choses quotidiennes, c'est parce qu'ils sont « capturés de la vie et passés par le tempérament artistique de l'auteur, et sont, bien sûr, profondément liés par un certain sentiment ou un certain rêve²⁵ ».

Quant aux études littéraires, Igor Soukhikh²⁶ distingue le courant sous-marin du sous-texte (*podtekst*), le second étant au service du premier. Le sous-texte inscrit la réplique dans un contexte plus large et révèle une incohérence entre la signification et le sens de l'énoncé. Si la signification est le résultat d'une interprétation linguistique, le sens nécessite une analyse de la situation. D'après le chercheur russe, la logique interne de l'évolution théâtrale au XX^e siècle, avec le rôle croissant du metteur en scène qui crée son propre sous-texte du spectacle, fait voir un élargissement du sous-texte qui va jusqu'à incorporer graduellement le texte²⁷. La théorie de Soukhikh nous fait voir comment le théâtre de Tchekhov redéfinit la notion du texte et déconstruit les rapports entre l'action et la parole, l'auteur et le sens, l'écriture et la lecture.

Dans l'approche de Triolet, il n'est pas question de décrypter le sens impliqué par l'auteur, mais de créer un espace de rencontre du lecteur francophone avec Tchekhov, l'expérience du « courant sous-marin » étant personnelle et à chaque fois unique. Quand elle compare le métier de traducteur à celui de copiste, en affirmant que « le traducteur se doit être un copiste, copier la pâte, la patine, la couleur, le rythme d'un texte²⁸ », elle souligne le fait que ni l'un ni l'autre ne sont absents dans leurs textes. Tous les deux sont les passeurs de l'auteur, mais des passeurs qui ont une voix et une écriture propres.

Dans son ouvrage *La Mise en mots*, Triolet introduit la notion d'*arrière-texte*, qui nous permet d'aborder la poétique de ses traductions, ainsi que sa traduction de la poétique tchekhovienne. « Comment dire plus qu'il ne m'est donné de dire avec les mots²⁹ ? », une des questions principales de cet ouvrage, contient en soi une clé de lecture de son œuvre. Dépasser la parole en disant un mot, telle était sa propre tâche d'écrivaine et de traductrice. Quand elle prend l'exemple saussurien de l'arbre, elle réfléchit sur l'arbitraire du signe dans le travail de création, ainsi que sur la notion même de connotation :

Mon arbre avec toutes ses feuilles, le lecteur le prend pour un nuage, un cavalier, un fantôme, ce n'est jamais que le signe-arbre, son symbole, il y a tout ce que je n'ai pas dit de

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Igor Soukhikh, *Struktura i smysl : Teoria literatury dlia vsekh*, [Structure et sens : Théorie de la littérature pour tous] Sankt-Peterburg, Azbuka, 2016, p. 461.

²⁷ *Ibidem*, p. 465.

²⁸ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, (« Les sentiers de la création »), p. 79.

²⁹ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 107.



lui. Tout ce que je n'ai pas dit autour de lui : le jardin, la rue, Adam et Ève, des enfants qui jouent au pied, des oiseaux dans les branches. Tout ce dont je n'ai pas parlé et qui entoure l'arbre pendant que je dis : arbre³⁰.

Les rapports entre l'image acoustique et l'image visuelle élargissent la perspective du texte, et mettent en lumière ce qu'elle appelle l'arrière-texte, en décrivant le processus de création :

Je me tourne vers l'image, à bout d'arguments verbaux. Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos³¹.

Comme l'écrit Alain Trouvé, « pour Elsa Triolet, l'arrière-texte renvoie à ce que les mots ne suffisent pas à prendre en charge et notamment à la dimension non verbale de l'image³² ». Cette idée permet de poser la question du sens, unique à chaque lecture, dont nous trouvons un développement intéressant dans l'acte II des *Trois Sœurs* :

ТУЗЕНБАХ. – [...] Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

МАША. – Все-таки смысл?

ТУЗЕНБАХ. – Смысл... Вот снег идет. Какой смысл? (*Пауза*)³³

La traduction d'Elsa Triolet :

TOUSENBACH. – [...] Les oiseaux migrateurs, les cigognes, par exemple, volent et volent, et quelles que soient les pensées, grandes et petites, qui errent dans leurs têtes, elles continueront à voler sans savoir pour quoi faire et où elles vont. Les oiseaux volent et voleront, quels que soient les philosophes qui pousseront parmi eux et ils peuvent philosopher à leur guise, pourvu qu'ils volent...

МАША. – Mais tout de même, la raison d'être de tout ça ?

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 109-110.

³² Alain Trouvé, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, EPURE, 2018, p. 11.

³³ A. P. Chekhov, *Tri sestri: Drama v chetyreh deystviyah*, vol. 18, Moskva, Nauka, 1978. 30 vol., (« Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenii i pisem »), p. 147.



TOUSENBACH. – La raison d'être... Voyez, il neige. Quelle en est la raison d'être ? (*Un temps...*)³⁴

Le mot *смысл* (*sens*) de la réplique de Macha, qui trouve un écho dans la réponse de Touzenbach, est traduit ici comme *raison d'être*. Ce choix d'Elsa Triolet montre à quel point elle prend en considération le silence tchekhovien, dans lequel sont plongées les répliques des personnages. Dans la chaîne associative réunissant le signifiant *philosophe* et le *vol* de la pensée, renforcée par une image des oiseaux dans le ciel, le signifiant *sens* cherche son prolongement logique dans la phrase : *de la vie*, qui ne se prononce pas, mais dont le spectateur peut entendre l'écho dans la pause qui suit. La traduction *la raison d'être* se rapproche alors beaucoup plus du *sens de la vie*, que le signifiant *sens* ne l'aurait fait tout seul. En ce qui concerne le sous-entendu signifiant *vie*, il est traduit à la fois par le groupe de mots (*de*) *tout ça*, absent chez Tchekhov, et par *l'image* de la cigogne, en tant que symbole de la naissance. Dans le texte russe il s'agit pourtant des *журавли*, *les grues*, qui ne renvoient pas au même symbole culturel, mais qui ressemblent visuellement aux cigognes. Autrement dit, Triolet traduit le signifiant par l'image, qui se trouve à son tour traduite, en révélant les rapports du texte avec l'image dans le processus de création, qu'elle décrit dans *La Mise en mots* : « Je me mis à écrire autant avec des images qu'avec des mots : c'étaient mes *citations* picturales³⁵. »

Un autre exemple remarquable de la traduction des citations picturales se trouve dans l'acte I des *Trois Sœurs*, lorsque le baron Touzenbach parle de son enfance :

Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением и удивлялась, когда другие на меня смотрели иначе.³⁶

Je me rappelle, quand je rentrais à la maison de l'école militaire, le valet de chambre m'ôtait les bottes, pendant que je faisais des caprices, et ma mère me regardait avec extase, et s'étonnant que d'autres puissent me regarder autrement³⁷.

La description du regard de la mère évoque dans la mémoire visuelle de tout lecteur familier avec le champ culturel européen une série d'images de la Vierge Marie et Jésus. Si Triolet traduit *благоговение* par *extase* et non par *vénération*, c'est qu'elle « cite » pour le lecteur français les

³⁴ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 167.

³⁵ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 108.

³⁶ A. P. Chekhov, *op. cit.*, p. 123.

³⁷ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 143.



images catholiques et non orthodoxes, c'est-à-dire qu'elle crée une image de Marie plus jeune qu'elle n'est suggérée dans l'arrière-texte de Tchekhov. Ce procédé adapte l'image produite par le texte russe, enracinée dans la culture orthodoxe, au lecteur français. Quant à leur poids dramatique, les deux images construisent un lien vers l'acte IV, en préfigurant le destin de Touzenbach : dans ce contexte, sa mort inévitable devient un acte conscient, un sacrifice de soi pour qu'un jour Irina puisse aimer, sans accepter le sacrifice qu'elle ferait pour lui en l'épousant.

La traduction d'Elsa Triolet accorde une place importante à ce que Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé appellent un « arrière-texte géographique », en indiquant « les lieux habités ou traversés par l'écrivain, ceux qui nourrissent son regard et son imagination comme objets perçus et constructions culturelles³⁸ ». D'un côté, dans le contexte des opinions politiques d'Elsa Triolet, sa Russie et celle d'Anton Tchekhov représentaient deux formations tellement différentes, que dans la préface au *Théâtre* de Tchekhov, publié une cinquantaine d'années après la création des *Trois Sœurs*, elle donne son évaluation historique de l'œuvre de l'écrivain dans un paradigme évolutionniste : « Œuvre exotique pour les Français, elle est aujourd'hui déjà historique pour les Russes qui ont dépassé cette époque de plusieurs siècles³⁹. » Tout de même, dans le texte français des *Trois Sœurs* le signifiant *Russie* se révèle en arrière-texte dans une perspective sollicitant l'imaginaire, lorsqu'il s'agit de sa culture, de ses paysages et de ses personnages.

Par exemple, la description d'un paysage provincial, donnée par le colonel Verchinine dans l'acte I, contient plusieurs références visuelles et culturelles, qu'Elsa Triolet réussit à transposer en français :

Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить⁴⁰.

Oh, peut-on dire ! Le climat d'ici est excellent, sain, slave. La forêt, la rivière... et des bouleaux, comme là-bas. Chers bouleaux modestes, je les préfère à tous les arbres. La vie est bonne ici⁴¹.

La pause, qui est marquée graphiquement, révèle la mémoire du personnage qui pense à Moscou, et s'adresse en même temps à la mémoire du lecteur, car la réplique décrit un paysage

³⁸ Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 51.

³⁹ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. X.

⁴⁰ A. P. Chekhov, *op. cit.*, p. 128.

⁴¹ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 148.



typiquement russe, présent sur de nombreux tableaux d'Isaac Levitan, l'ami proche de Tchekhov, devenu un des peintres les plus célèbres de la Russie. Un des tableaux de Levitan correspondant à cette description est *Тишина (Silence)*, créé en 1898, deux ans avant la rédaction des *Trois Sœurs*. Une autre évocation indirecte du tableau s'entend dans la première phrase de cette réplique, adressée à Olga qui, dans un sentiment nostalgique pour Moscou, critique le climat local. La traduction de cette phrase révèle le verbe refoulé *dire*, car *что вы* semble être une version courte de la question-exclamation *что вы говорите (qu'est-ce que vous dites)*, exprimant un léger désaccord avec son interlocutrice, et silenciant gentiment son idée. Ainsi, Triolet traduit le silence à l'aide du verbe *dire*, en l'affirmant en tant qu'action, voire en l'inscrivant dans l'héritage culturel russe.

À la différence des éléments intertextuels, largement présents dans le texte à travers les citations de Pouchkine, de Gogol, de Lermontov et de Shakespeare, ainsi que dans les références culturelles et les proverbes, l'arrière-texte de Triolet comprend à la fois les aspects textuels, visuels, culturels, historiques et géographiques, ce qui permet d'y incorporer le silence tchekhovien dans la complexité de ses manifestations. Dans son livre *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Alain Trouvé distingue une des composantes de l'arrière-texte qui se manifeste dans les enjeux de l'inconscient, dont une des perspectives serait « l'idée d'un inconscient linguistique, en quelque sorte déposé dans l'outil commun des langues et dont certains artistes encore, comme Khlebnikov, ont eu l'intuition⁴² ». Ce point de vue nous invite à lire la traduction de Triolet dans une perspective lacanienne, en prenant en compte un des développements importants du psychanalyste, avec cette formule : « l'inconscient est structuré comme un langage ». L'enseignement de Jacques Lacan s'appuie largement sur les concepts de la linguistique structurale dans son « retour à Freud », qui lui accordent de nouveaux outils permettant d'approfondir les idées freudiennes sur les rapports entre l'inconscient et le langage. Comme le remarque le psychanalyste français dans le Séminaire *Encore*, en s'adressant entre autres au linguiste Roman Jakobson, l'ami de Lacan et de Triolet, « il était difficile de ne pas entrer dans la linguistique à partir du moment où l'inconscient a été découvert⁴³ ». En utilisant la terminologie de Saussure, notamment les distinctions fondamentales entre le signifiant et le signifié, entre la langue et le langage, Lacan souligne tout de même qu'il s'agit dans son cas d'une « linguisterie », pour différencier son approche de celle des linguistes.

La primauté du signifiant sur le signifié, théorisée par Lacan, permet d'aborder la parole du sujet en tant que « chaîne signifiante », dans laquelle « le signifiant n'a de sens que dans sa relation

⁴² Alain Trouvé, *op. cit.*, p. 58.

⁴³ Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX Encore*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 24.



à un autre signifiant⁴⁴ », comme il l'affirme dans *Du sujet enfin en question*. De ce point de vue, le silence en tant qu'élément du langage s'inscrit dans la parole dans sa fonction signifiante, en créant les rapports avec d'autres signifiants. Une des trouvailles d'Elsa Triolet dans la traduction de la chaîne signifiante est sa traduction du verbe *молчать* (*rester silencieux*), important pour la lecture du théâtre de Tchekhov. Il est remarquable que ce verbe soit actif en russe, c'est-à-dire que dans la perspective de cette langue, le silence est produit par le sujet, ce qui permet au dramaturge de l'introduire comme une forme de parole, voire comme une action. Dans le texte de Triolet, la question de Natacha *Андрюшанчик, отчего ты молчишь ?*⁴⁵ est traduite comme *Mon petit Andriouchantchik, tu ne dis rien ?*⁴⁶ Celle d'Irina *Что вы молчите, Александр Игнатьич?*⁴⁷ devient *Vous ne dites rien, Alexandre Ignatiévitch ?*⁴⁸ Ainsi, dans les deux cas, elle traduit *молчать* encore par le verbe actif *dire* complété par *rien*, qui refoule dans le silence la question *pourquoi* présente dans les deux exemples du texte russe, qui devient « sous-entendue ».

Le signifiant *rien* placé juste avant une pause crée un effet d'ouverture du sujet vers le silence, que la psychanalyse lacanienne, s'appuyant sur la pensée de Hegel et de Heidegger, donne l'occasion de lire comme un dialogue du sujet avec sa propre mort par le fait même de son existence dans le langage. Cela veut dire que le silence tchekhovien s'organise autour du signifiant *mort* qui n'a pas de signifié, ce qui fait en sorte que la pièce se déploie entre les répliques d'Olga « Ça fait juste un an aujourd'hui que père est mort⁴⁹ » et « Si l'on pouvait savoir, si l'on pouvait savoir⁵⁰ », la dernière faisant écho à sa phrase « Le temps passera et nous partirons pour toujours, on nous oubliera⁵¹ ». Si Elsa Triolet réussit à traduire et à faire sentir ce premier signifiant, c'est qu'elle l'aborde par le biais du langage afin de le placer entre les deux langues, pour reprendre la terminologie saussurienne. De ce point de vue, l'arrière-texte révèle les effets du langage dans la langue, qu'elle soit française ou russe, et aborde le sujet en tant qu'*être parlant*.

L'idée de la chaîne signifiante permet de résoudre le problème de « l'intraduisible », posé par l'écriture cyrillique dans le cas du mot *чепуха*, qui peut se prononcer comme *tchépoukha*, qui signifie *absurde* en russe, ou bien comme [reniksa], si l'on essaie de le lire en alphabet latin, qui apparemment n'a pas de sens, et devient à son tour absurde. Ce signifiant pur apparaît dans l'acte IV dans une anecdote racontée par Koulyguine sur un élève qui prend le mot russe *чепуха*, qui n'est qu'une

⁴⁴ Jacques Lacan, *Écrits I. Texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 574 p., p. 232.

⁴⁵ A. P. Chekhov, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁷ A. P. Chekhov, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁸ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 210.

⁵¹ *Ibidem*, p. 209.



mauvaise note mise par son professeur, pour un mystérieux mot latin *renyxa* qu'il ne comprend pas mais dont il est fier. L'histoire est souvent omise dans les traductions françaises, y compris dans celle d'Elsa Triolet qui ne fait pas exception. Pourtant, elle traduit parfaitement le dialogue absurde de l'acte II entre Solioni et Tchéboutykine sur *tcheremcha* et *tchekhartma*, qui prépare phonétiquement l'histoire de *tchepoukha-chenyxa* :

TCHÉBOUTYKINE. – [...] et comme rôti une *tchekhartma* de viande.

SOLIONI. – La *tcheremcha* n'a jamais été de la viande, mais une plante qui ressemble à notre oignon.

TCHÉBOUTYKINE. – Non, mon ange. La *tchekhartma* n'est pas de l'oignon, mais un rôti de mouton.

SOLIONI. – Je vous dis que la *tcheremcha* c'est de l'oignon.

TCHÉBOUTYKINE. – Et moi je vous dis que la *tchekhartma* c'est du mouton⁵².

Étant un des signifiants-clés de la pièce dans laquelle on trouve déjà des prémisses du théâtre de l'absurde, *chenyxa* ne disparaît cependant pas de sa traduction, malgré son absence dans le texte, et l'interview de Triolet et d'Aragon du 28 octobre 1954 pour RTF⁵³ nous en offre un éclaircissement. Interviewée par Pierre Desgraupes, Elsa Triolet fait un geste tchekhovien, et passe de *Tchekhov* à *Чехов*, en prononçant son nom à la russe. Compte tenu de son désir de traduire le théâtre de Tchekhov « avec un accent russe », on peut entendre la chaîne *tcheremcha-tchekhartma-tchekhov*. C'est alors *Чехов* écrit en cyrillique, qui devient le signifiant-clé de sa traduction, dont on entend l'accent russe dans l'arrière-texte.

Les traductions d'Elsa Triolet ont marqué une nouvelle étape pour le théâtre d'Anton Tchekhov en France, après une période de rupture pendant laquelle les droits exclusifs à la traduction appartenaient à Denis Roche. En même temps, le travail de Triolet fait voir que redécouvrir Tchekhov n'est pas une question diachronique liée à la parution d'une nouvelle traduction ou d'un nouveau commentaire, mais une expérience perpétuelle de chaque lecture.

Sa traduction des *Trois Sœurs* prend en considération à la fois les enjeux de l'écriture et de la lecture, en ouvrant un véritable espace du dialogue entre Tchekhov et son lecteur francophone. Cette approche singulière fait parler le texte même de Tchekhov, qui s'y révèle dans sa profondeur. C'est

⁵² *Ibidem*, p. 172 [les italiques sont dans l'original].

⁵³ Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86644616/elsa-triolet-louis-aragon>



pourquoi les textes d'Elsa Triolet continuent de vivre à côté des traductions plus récentes⁵⁴ et sont régulièrement mises en scène par les metteurs en scène contemporains, dont Dorothée Sornique, Cyril Kaiser, Pierre Pradinas, Jean-Michel Potiron, Daniel Amar et bien d'autres. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les traductions de Triolet demeurent celles de référence. En 1967, elles ont été choisies pour l'édition des *Œuvres complètes* de Tchekhov chez Gallimard dans la collection Bibliothèque de la Pléiade⁵⁵, où sont également repris ses préfaces et ses commentaires tout aussi précieux, ainsi que son choix des textes sur l'œuvre de Tchekhov et des textes de Tchekhov sur son œuvre. Un exemplaire de cette édition a été offert à Lili Brik et Vassili Katanian avec une dédicace remarquable :

À mes chers Lilitchka-Vassia
un Tchekhov totalement francisé –
anxieusement !

Elia⁵⁶

Родным Лиличке-Вассе
полностью офранцузенный Чехов –
с тоской !

Эля



Image : Dédicace d'Elsa Triolet sur le premier tome des Œuvres d'Anton Tchekhov paru chez Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) en 1967. L'exemplaire fait partie de la Réserve du livre rare de la Bibliothèque d'État de littérature étrangère M. I. Rudomino (Moscou, Russie).

Dans cette angoisse d'Elsa, confiée aux plus proches, se mêleraient sa fidélité au texte et son respect de l'auteur. Si le théâtre d'Anton Tchekhov, malgré un immense succès mondial,

⁵⁴ Par exemple, le spectacle *Les Trois Sœurs* dans la traduction d'Elsa Triolet, mise en scène par Daniel Amar pour le Festival Théâtral du Val d'Oise en 2005.

⁵⁵ Anton Tchekhov, *Œuvres Tome I. Théâtre complet, Récits (1882 - 1886)*, trad. Madeleine Durand, André Radiguet, Édouard Parayre et Elsa Triolet, éd. Claude Frioux, rév. Lily Denis, Paris, Gallimard, 1967, (« Bibliothèque de la Pléiade »).

⁵⁶ Traduction : Nadezhda Washington, Marianne Delranc Gaudric.



reste toujours en quelque sorte « comme un piano précieux fermé à clef⁵⁷ », l'arrière-texte de Triolet nous offre une des clefs pour la lecture de Tchekhov, en français aussi bien qu'en russe. Pour traduire le non-dit tchekhovien, Elsa Triolet se montre à la fois comme une poétesse bilingue, une musicienne et une peintre, car sa lecture-écriture de Tchekhov est une réflexion sur la création même, ainsi que sur l'œuvre et son histoire.

Bibliographie

- Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, (« Les sentiers de la création »).
- Bataillon, Michel, « Quand la France découvre Anton Tchekhov », *Silex*, vol. 16, 1980, (« Anton Tchekhov 1860-1980 »), p. 56-69.
- Bouchardeau, Huguette, *Elsa Triolet, écrivain*, Paris, Flammarion, 2000.
- Cadot, Michel, « Tchekhov et le naturalisme », *Silex*, vol. 16, 1980, (« Anton Tchekhov 1860-1980 »), p. 116-123.
- Chekhov, A. P. Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.*, Moskva, Nauka, 1974-1983.
- Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, trad. Marianne Delranc, Hélène Ravaisse, Hélène Rol-Tanguy, Simone Sentz-Michel, Jean Pérus et Léon Robel, éd. Léon Robel, Paris, Gallimard, 2000.
- Dahl, Vladimir Ivanovich, *Tolkovii slovar jivogo velikorusskogo yazyka*, Moskva, Izd. Obshchestva ljubitelei russkoï slovesnosti, 1863.
- Delranc Gaudric, Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- Gladieu, Marie-Madeleine, Pottier, Jean-Michel et Trouvé, Alain, *L'arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Bern, Berlin, Peter Lang, 2013.
- Gribomont, Marie, *La réception de l'œuvre de Anton Pavlovitch Tchekhov en France*, Université Catholique de Louvain, 1997.
- Jomaron, Jacqueline, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, (« Théâtre années vingt »).
- Lacan, Jacques, *Écrits I. Texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre XX Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture ; Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- Némirovitch-Dantchenko, Vladimir, *Rojdenie teatra*, Moskva, Pravda, 1989.
- Soukhikh, Igor, *Struktura i smysl: Teoria literatury dlia vsekh*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2016.
- Stanislavski, Konstantin Sergueevitch, *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz-Neugnot, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, (« Théâtre années vingt »).
- Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.
- Tchekhov, Anton, « Les Trois Sœurs », *La Revue blanche*, vol. 30, trad. Yelenkovska Z. et Fagus F., 1903, p. 284-345.
- Tchekhov, Anton, *Théâtre I. La Mouette, L'Oncle Vania, Les Trois Sœurs, La Cerisaie*, trad. Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1970, (« Les chefs-d'œuvre de la littérature russe »).

⁵⁷ Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 202.



Tchékhov, Anton, *Œuvres Tome I. Théâtre complet, Récits (1882 - 1886)*, éd. Claude Frioux, trad. Madeleine Durand, André Radiguet, Édouard Parayre et Elsa Triolet, rév. Lily Denis, Paris, Gallimard, 1967, (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Triolet, Elsa, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, (« Les sentiers de la création »).

Triolet, Elsa, *L'Histoire d'Anton Tchekhov, sa vie – son œuvre*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1954.

Trouvé, Alain, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, EPURE, 2018.

Zyrianova, Maria, « Istorija perevodov pies Chekhova na frantsuzskiy yazik », *Vestnik VGU*, vol. 2, 2010.

Notice biographique

Nadezhda Washington est doctorante en Littérature générale et comparée au Centre Interdisciplinaire d'Études des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM) et au Laboratoire de Psychologie Clinique de Psychopathologie et de Psychanalyse (LPCPP) à Aix-Marseille Université. Sa thèse interdisciplinaire, au croisement de la littérature et de la psychanalyse, porte sur la réforme du dialogue théâtral de Maurice Maeterlinck et d'Anton Tchekhov.