



**HAL**  
open science

# Interactions entre la traduction théâtrale et la mise en scène. Exemple de La Cerisaie

Anastasiia Egorova

► **To cite this version:**

Anastasiia Egorova. Interactions entre la traduction théâtrale et la mise en scène. Exemple de La Cerisaie. Musique, musicologie et arts de la scène. 2019. dumas-02271822

**HAL Id: dumas-02271822**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02271822>**

Submitted on 27 Aug 2019

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

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

Université Grenoble Alpes  
UFR LLASIC  
Département Arts du spectacle  
Parcours Arts de la scène

**Interactions entre la traduction théâtrale et la mise en  
scène.  
Exemple de *La Cerisaie*.**

Mémoire de Master 1

Présenté par :  
Anastasiia Egorova

Directeur de recherche :  
Laurent Gallardo

Année 2018-2019

## Remerciements

Je voudrais remercier mon directeur de recherche Laurent Gallardo de m'avoir accompagné dans le travail, d'avoir donné de précieux conseils et d'avoir fait des remarques qui ont guidé ma recherche.

Je tiens également à remercier Aurore Desgranges, la rédactrice en chef de de la *Gazette* de la 19<sup>ème</sup> édition du festival *Regards croisés*, qui m'a aidée à rédiger un article sur la traduction théâtrale et à mener des entretiens avec des traducteurs.

Je remercie tous ceux qui, pendant des années, ont contribué, non sans une résistance occasionnelle de ma part, à ce que je maîtrise la langue française au niveau qui m'a permis de rédiger ce mémoire.

## Sommaire

Remerciements .....	- 2 -
Introduction .....	- 4 -
1. La traduction influence la mise en scène .....	- 10 -
1.1 Une écrivaine qui traduit.....	- 10 -
1.2. La traduction des réalités et des expressions étrangères.....	- 11 -
1.3. La translittération comme moyen de traduction.....	- 13 -
1.4. La question du rythme dans la traduction théâtrale .....	- 15 -
1.5. Les caractères des personnages modifiés par la traduction .....	- 15 -
1.6. Traducteur-dramaturge .....	- 16 -
1.7. La traduction d'Elsa Triolet sur scène .....	- 18 -
1.8. L'influence de la traduction.....	- 19 -
2. La mise en scène influence la traduction .....	- 21 -
2.1. Le rythme .....	- 22 -
2.2. Le caractère enfantin des personnages .....	- 23 -
2.3. La retraduction .....	- 24 -
2.4. La traduction des réalités russes.....	- 26 -
2.5. La traduction, caractérisation des personnages .....	- 28 -
2.6. Le comique dans le spectacle.....	- 29 -
2.7. Deux versions de l'acte II.....	- 30 -
2.8. Le rapport entre la mise en scène et la traduction .....	- 31 -
3. La traduction et la mise en scène s'influencent mutuellement.....	- 33 -
3.1. Le caractère des personnages.....	- 33 -
3.2. Les registres de langue.....	- 34 -
3.3. L'espace de jeu.....	- 35 -
3.4. L'évolution des personnages.....	- 37 -
3.5. Le comique et le tragique dans le spectacle .....	- 38 -
3.6. Le non-dit dans la pièce .....	- 39 -
3.7. Le rapport du texte russe et de la troupe française.....	- 40 -
Conclusion .....	- 43 -
Bibliographie .....	- 46 -
Annexes .....	- 48 -
Annexe 1.....	- 49 -
Annexe 2.....	- 51 -

## Introduction

« Une grande traduction contient déjà sa mise en scène »<sup>1</sup>, « le traducteur ou la traductrice de pièces de théâtre est d'ordinaire un personnel de renfort à l'activité des auteur/e/s dramatiques et metteur/e/s en scène »<sup>2</sup>, « le traducteur ou la traductrice de théâtre est amené/e à coopérer directement avec un ensemble de participants »<sup>3</sup> - ce sont trois opinions différentes à propos de la place du traducteur dans le secteur théâtral, trois opinions tout à fait légitimes, trois points de vue qui vont être abordés dans ce mémoire dans le but de répondre à la question de savoir si c'est la traduction qui détermine la mise en scène ou le projet de mise en scène qui engage un certain rapport à la traduction.

Michel Ballard affirme que la traduction théâtrale prend ses sources dans la littérature latine. La littérature latine, à son tour, est née avec les traductions des œuvres dramatiques du grec. Le premier traducteur de théâtre, dont on connaît le nom, est Livius Andronicus, un grec « romanisé ». Très jeune, il est devenu un esclave des Romains, mais il a été affranchi plus tard. Michel Ballard a écrit : « Livius Andronicus compose et transpose des pièces du répertoire grec dont le plus souvent il ne reste que les titres ou des lambeaux de vers. »<sup>4</sup>. Le premier traducteur de théâtre était un esclave qui travaillait sur commande tout en restant libre par rapport au texte.

Depuis le temps de Livius Andronicus de nombreuses pièces ont été traduites et publiées. En effet, selon l'enquête menée en 2012 par Anne Maurin, les maisons d'édition françaises montrent un très grand intérêt pour les pièces étrangères, par exemple, L'Arche aurait publié « un nombre de pièces étrangères supérieur à celui des pièces en langue française. »<sup>5</sup>. Evidemment, pour qu'une œuvre internationale soit publiée et lue par le grand public elle doit être traduite. Un grand intérêt pour les pièces étrangères suppose qu'il y a un grand nombre de traductions théâtrales réalisées. Il paraît, donc, étrange que le sujet ne soit pas souvent évoqué ni dans le discours théorique, ni dans le discours créatif.

---

<sup>1</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *Antoine Vitez. Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 291.

<sup>2</sup> MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Traduire le théâtre : Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2017, p. 142.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>4</sup> BALLARD Michel, CHEVREL Yves et BALLIU Christian (avec la collaboration de), *Antiquité et traduction : de l'Égypte ancienne à Jérôme*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, pp.50-51.

<sup>5</sup> MAURIN Anne, *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*, Mémoire de recherche Master 2, sous la direction de Marie Bernanoce, Université Stendhal Grenoble 3, 2013, pp. 6-7.

En ce qui concerne le discours créatif, il arrive souvent que le nom du traducteur ne soit pas du tout mentionné lors de la représentation de la pièce faite à la base de son texte. Pierre Assouline dit que « Il faudrait aussi mettre systématiquement le nom du traducteur à l'honneur sur l'affiche. Il n'en coûterait rien au directeur du théâtre et l'on ne voit donc pas pourquoi il refuserait de réparer une lacune qui résulte de la désinvolture plus que du calcul. Après tout, les traducteurs de théâtre, eux, n'hésitent pas à remercier, le cas échéant, metteurs en scène et comédiens. »<sup>6</sup>. Etant donné cette situation, il n'est pas étonnant que les traducteurs soient moins connus auprès du large public que les acteurs et les metteurs en scène.

En ce qui concerne le discours théorique, Livius Andronicus vivait au III<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., la traduction de théâtre n'a fait objet de recherche que dans les années 1960, quelques 22000 ans après l'apparition de l'activité. Donc, le sujet reste toujours peu étudié, de nombreux aspects restent peu, voire pas du tout, abordés, même si les chercheurs s'y intéressent de plus en plus ces derniers temps.

Il est indispensable que le sujet de la traduction théâtrale soit abordé davantage dans des recherches théoriques pour rendre plus visible le travail et l'existence même du traducteur de théâtre. Il n'y a aucune raison pour qu'il ne reste qu'une figure cachée par la lueur de l'auteur et du metteur en scène. Cette visée semble être atteignable comme, à l'époque, la figure du metteur en scène, elle aussi, était cachée. Cela est prouvé par l'article parlant du metteur en scène dans le *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis : « La notion de mise en scène est récente : elle ne date que de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle [...]. C'est à cette époque que le metteur en scène devient le responsable « officiel » de l'ordonnance du spectacle. Auparavant, c'était le régisseur ou parfois l'acteur principal qui avait charge de fonder le spectacle dans une moule préexistant. La mise en scène était assimilée à une technique rudimentaire de *mise en place* des comédiens. [...] Au cours des années soixante et soixante-dix il s'est vu périodiquement contesté par d'autres « collègues » : l'acteur qui se sent emprisonné par des directives trop tyranniques ; le décorateur qui aimerait prendre au piège de sa machine à jouer l'équipe artistique et le public ; le « collectif » qui refuse les distinctions dans le groupe prenant en charge le spectacle et propose une *création collective* ; et, dernier venu, l'*animateur* culturel qui sert d'intermédiaire entre l'art et sa commercialisation, entre les artistes et la cité : position inconfortable, mais stratégique. »<sup>7</sup>. Aujourd'hui, il n'est pas possible de nier le fait que le metteur en scène occupe une place de plus en plus importante : on ne parle plus de *Hamlet* de Shakespeare, mais plutôt de *Hamlet* d'un metteur en scène particulier, de

---

<sup>6</sup> ASSOULINE Pierre, *La condition du traducteur*, Paris, Centre national du livre, 2011, p. 98.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 205.

Daniel Mesguisch ou d'Antoine Vitez par exemple. Alors, pourquoi ne pas accorder une place aussi, voire encore plus importante à l'auteur du texte, utilisé lors de la mise en scène lorsqu'il s'agit d'une pièce étrangère ?

Heureusement, de nos jours, la traduction théâtrale est de plus en plus reconnue. Des festivals, des concours et des tables rondes sont organisés en son nom. *Les regards croisés*, *Le festival VO-VF* et *L'Europe des théâtres* ne sont que quelques exemples des festivals organisés autour de la traduction théâtrale.

« L'Europe des théâtres est un festival autour de l'actualité de la traduction théâtrale, organisé à Paris par la Maison d'Europe et d'Orient, en partenariat avec Eurodram, réseau européen de traduction théâtrale, et avec le soutien de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France. Chaque printemps, une dizaine de théâtres en Europe propose autant de lectures / mises en espace, suivies de rencontres avec les auteurs et les traducteurs, pour donner un aperçu du théâtre contemporain européen en traduction. »<sup>8</sup>. Ce festival est également organisé avec le soutien de la Région Ile-de-France, de la Ville de Paris et du ministère de la Culture.

D'ailleurs, assurer que le théâtre français ait un côté international est une des missions de l'Etat. En 1998 a été adoptée la charte des missions de service public pour le spectacle vivant. Elle a pour but de « préciser ou redéfinir les responsabilités du ministère chargé de la culture et des organismes subventionnés dans le domaine de la création et de la diffusion du spectacle vivant »<sup>9</sup>. Dans la définition des missions du gouvernement, il est dit que « le ministère agit directement par l'aide aux échanges artistiques internationaux »<sup>10</sup>. De plus, dans la partie *Les responsabilités des équipes subventionnées et conventionnées* la charte précise que « La responsabilité artistique, trouve enfin dans la dimension internationale, à commencer par l'espace européen, un terrain concret d'application. L'action internationale des établissements doit être fondée sur la recherche du pluralisme culturel et du dialogue entre les cultures »<sup>11</sup>. Etant donné que le gouvernement accorde une place tellement importante à l'échange culturelle dans le secteur du spectacle vivant, il est étrange que le traducteur et son travail restent, soi-disant, cachés.

Ce n'est pas seulement le gouvernement qui favorise la reconnaissance des traducteurs théâtraux, les chercheurs étudient leur travail depuis les années 1960. Même si 60 ans n'est pas du

---

<sup>8</sup> Site de la Maison d'Europe et d'Orient, [en ligne], [www.sildav.org](http://www.sildav.org), page consultée le 18 avril 2019

<sup>9</sup> Le Bulletin officiel du ministère de la Culture et de la Communication, N° 110, mars 1999, p. 12

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 14-15

tout une longue période pour l'évolution d'un domaine scientifique, quelques théories se sont formulées. Après 60 ans d'études de nouvelles approches commencent à apparaître.

Selon Fabio Regattin, « Même si certains travaux récents proposent des approches novatrices, moins normatives, la majorité des études disponibles se limitent encore à suggérer aux traducteurs des stratégies plus ou moins spécifiques, qui se résument à certaines orientations en fonction du rapport texte/représentation. On peut les classer selon quatre catégories différentes basées sur la distinction entre performance text et dramatic text telle qu'elle a été présentée par Keir Elam :

- les théories littéraires ;
- les théories basées sur le texte dramatique ;
- les théories basées sur le texte spectaculaire ;
- les théories "néolittéraires".

Ces approches sont classées ici suivant l'ordre chronologique de leur apparition »<sup>12</sup>.

Les théories littéraires affirment que le texte de théâtre est très proche du texte littéraire. Les partisans des théories basées sur le texte dramatique « s'appuient, eux aussi, sur le texte écrit ; mais ils considèrent que le texte théâtral possède des caractéristiques spécifiques, en raison du rapport dialectique qu'il entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène et qui influe forcément sur la méthodologie traductive »<sup>13</sup>. Selon les théories basées sur le texte spectaculaire, « la traduction est une réécriture dramaturgique, alors que l'écriture du spectacle appartiendrait au metteur en scène et aux acteurs. Le traducteur devrait donc prendre part aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences de la scène. »<sup>14</sup>. Enfin, les théories néolittéraires se rapprochent du concept de traduction littéraire sans renoncer à la collaboration entre traducteur et metteur en scène.

Les théories représentent les différents points de vue sur le rapport entre le traducteur et le metteur en scène. Les littéraires supposent qu'il n'y en a pratiquement pas, que le traducteur de théâtre est tout à fait indépendant du devenir scénique de la pièce qu'il traduit. Les trois autres sont d'accord sur le point que le traducteur théâtral ne peut pas négliger la mise en scène, mais la

---

<sup>12</sup> REGATTIN Fabio, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, N° 36, automne 2004, p. 157.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 162.



collaboration supposée entre lui et le metteur en scène est différente dans les trois derniers cas. Selon les théories basées sur le texte dramatique, l'existence d'un futur scénique du texte influence le travail du traducteur ; les théories basées sur le théâtre spectaculaire affirment que le traducteur de théâtre est toujours, en partie, dramaturge qui, tout de même, doit se soumettre et s'adapter aux exigences du metteur en scène ; les théories néolittéraires supposent que le traducteur de théâtre est indépendant, tout comme un traducteur littéraire, mais il peut travailler avec un metteur en scène sans qu'il s'agisse d'une autorité plus importante de l'un ou de l'autre.

Cette catégorisation prouve que la problématique a déjà été adressée par des chercheurs. Effectivement, Antoine Vitez, Patrice Pavis, George Banu, Céline Frigau Manning, Marie Nadia Karsky et d'autres ont étudié la place du traducteur théâtral, leurs travaux vont encore être évoqués dans ce mémoire. Ces auteurs parlent du rapport entre la traduction et la mise en scène dans le contexte d'une étude plus générale. Dans le travail présent ce rapport est la question centrale de recherche.

La bibliographie du mémoire comprend des textes qui ont une approche artistique, juridique, philologique et linguistique à la question. Il serait intéressant d'avoir aussi une approche historique à la question : observer comment la traduction théâtrale et la place du traducteur ont évolué depuis leur apparition au III<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., pourtant, ce thème est un grand sujet qui mérite une recherche à part entière. Dans ce travail je me suis intéressée au rapport entre la traduction et la mise en scène qu'on observe de nos jours.

Le corpus de ce mémoire est constitué des traductions de *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov qui a été traduite en français pour la première fois par Georges Neveux en 1953 en vue de la mise en scène de Jean-Louis Barrault réalisée en 1954. Les trois traductions françaises figurant dans la recherche ont été réalisées par Elsa Triolet en 1967, par Jean-Claude Carrière en 1981 et par André Markowicz et Françoise Morvan en 2009. Jean-Claude Carrière a été invité à retraduire la pièce et à travailler avec Peter Brook, André Markowicz et Françoise Morvan ont fait la traduction à la demande d'Alain Françon, alors qu'Elsa Triolet ne collaborait avec aucun metteur en scène.

Les traductions de *La Cerisaie* ont été choisies pour le corpus de ce mémoire car le théâtre tchekhovien en soi fait objet de débats théâtraux. Ainsi, les pièces du dramaturge russe donnent place à de nombreuses interprétations des traducteurs aussi bien que des metteurs en scène. De plus, comme je suis locuteur natif de la langue russe, il m'est plus facile de traiter des traductions faites dans le pair des langues russe-français.

Pour étudier la question nous allons l'approcher des angles différents. Les trois grands cas observés sont les suivants : I. La traduction influence la mise en scène II. Le projet de mise en scène influence la traduction III. La traduction et la mise en scène influencent l'une l'autre.

Chaque cas est défendu par des chercheurs. Antoine Vitez affirme qu'une bonne traduction contient déjà sa mise en scène sans qu'elle soit faite en vue d'un projet particulier. De plus, nombreux sont ceux qui prétendent que le traducteur influence la mise en scène et la dramaturgie du spectacle par son texte. Enfin, certains supposent que le traducteur est indépendant, qu'il rédige le texte sans penser à son devenir scénique ; cela voudrait dire que le metteur en scène est forcé à se soumettre aux contraintes produites par le résultat du travail du traducteur.

Pourtant, le traducteur de théâtre serait toujours soumis aux contraintes de la scène. Normalement, il est obligé à penser au devenir scénique de ce qu'il traduit : le texte sur lequel il travaille, à la différence d'un texte littéraire, va être prononcé et joué, cela ne peut pas ne pas avoir un impact sur sa manière de travailler. En outre, il arrive qu'un metteur en scène commande une traduction spéciale pour sa mise en scène, forcément le traducteur est obligé à prendre en compte les désirs du metteur en scène. D'ailleurs, dans ce cas il s'agit souvent de la retraduction. Enfin, le statut du traducteur dans le monde de théâtre est particulier, certains, comme il a été dit plus haut, le considèrent même être un « personnel de renfort ». Si c'est le cas et il occupe une place inférieure à celle du metteur en scène dans la hiérarchie théâtrale, il est obligé de répondre aux envies du dernier.

Tout de même, le troisième point de vue suppose que le traducteur et le metteur en scène travaillent en binôme : ils influencent l'un l'autre, voire ils n'arrivent à atteindre un résultat que quand les deux artistes (littéraire et scénique) sont unis par et dans le projet. Certains affirment même que la traduction égale mise en scène.

## 1. La traduction influence la mise en scène

Le plus souvent, la représentation théâtrale implique la mise en scène d'un texte. S'il s'agit d'un texte étranger, le metteur en scène a recours, la plupart du temps, à une traduction. Ainsi, le texte original est soumis à deux transformations : celle du traducteur et celle du metteur en scène, puisque les deux font des choix modifiant la pièce lors de leur travail. Comme le traducteur fait des choix concernant l'adaptation de l'original dans une langue étrangère, on pourrait supposer qu'il participe aussi, dans une certaine mesure, à la mise en scène.

En effet, dans un entretien avec Georges Banu, Antoine Vitez affirme que « une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse. »<sup>15</sup>. Selon lui, « on traduit très bien dans les pays slaves parce que ce sont les poètes qui traduisent. La traduction d'*Hamlet* par Pasternak n'est pas très « fidèle », et c'est un chef-d'œuvre absolu. Ce n'est pas une traduction transparente. Il y a *mise en scène d'Hamlet* par Pasternak. C'est une œuvre poétique russe et une *mise en scène*, à un moment de l'histoire, de *Hamlet* par Pasternak. Si Pasternak fait un contresens, ce contresens appartient au texte, il est le texte lui-même. Et je ne peux pas toucher au tissu du texte. »<sup>16</sup>. Donc, pour Antoine Vitez-metteur en scène, une bonne traduction est intouchable et il convient de respecter la mise en scène qu'elle implique.

### 1.1 Une écrivaine qui traduit

En France, aussi bien que dans les pays slaves, on connaît des écrivains qui ont traduit des pièces. Par exemple, Elsa Triolet, écrivaine française d'origine russe, a traduit des pièces de Tchekhov en français, notamment *La Cerisaie*. Elle n'avait aucune mise en scène en vue lors de son travail sur la pièce. Alors, ce travail présente un bel exemple de la traduction dont parle Antoine Vitez : une écrivaine, indépendante d'un projet de mise en scène, traduit une pièce.

Elsa Triolet est née sous le nom d'Ella Kagan à Moscou le 12 septembre 1896. Son père, Youri Kagan, était un avocat spécialisé dans les contrats d'artistes, d'écrivains. Ella Kagan avait la chance de croiser de nombreux artistes dès son enfance. Sa mère, Hélène Kagan, était pianiste. Ella avait une sœur aînée, Lili, plus connue sous le nom de Brik, qui était nommée « la muse de l'avant-garde russe ». Youri Kagan était juif, il avait vécu dans un ghetto, il voulait effacer ses origines et devenir Russe en créant une famille assimilée. Mais, en Russie, comme le souligne

---

<sup>15</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op.cit.*, p. 291.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 291-292.

Dominique Desanti, « les origines et les classes ne se mêlaient que parmi ceux qui remettaient la société en question : les révolutionnaires. Aussi maître Kagan était-il "avancé" ... »<sup>17</sup>. Dans les années 1910-s les deux jeunes sœurs rentrent dans un milieu littéraire avant-garde, entourées par des écrivains comme Pasternak, Blok, Chklovski et surtout Maïakovski. En 1917, Ella rencontre André Triolet qu'elle épouse en 1919 et avec lequel elle part pour Tahiti, voyage qui lui a inspiré son deuxième roman *A Tahiti*. En 1920, Elsa rentre en Europe, seule. En 1928, elle rencontre Louis Aragon et devient sa muse ; Aragon, à son tour, permet à Elsa de s'enraciner dans la société française. Ils se marient en 1939. Elsa Triolet a écrit des ouvrages en français et en russe, elle a traduit des auteurs russes en français, elle est la première femme à obtenir le Prix Goncourt. C'est une écrivaine française importante qui a été formée sous une grande influence des poètes russes.

Elle est le plus connue pour son travail d'auteur, notamment, pour son roman *Roses à crédit*, mais la traduction a aussi occupé une place importante dans sa pratique artistique – elle a traduit *Oblomoff* de Gontcharov, *Le portrait* de Gogol, plusieurs pièces de Tchekhov et d'autres ouvrages russes.

Comme il a déjà été dit, Elsa Triolet ne pensait pas à une mise en scène particulière quand elle travaillait sur *La Cerisaie*. Tout de même, tout traducteur de théâtre est obligé à prévoir le devenir scénique de la pièce, cela est surtout lié au fait que le texte sera représenté, à la différence d'un roman. Il faut donc penser à son rythme, à la respiration des acteurs, à l'intonation, aux gestes, à la longueur de toute parole. Contrairement à la traduction littéraire, il ne suffit pas seulement de transmettre le sens et le style.

Néanmoins, Françoise Decroisette remarque que « les adeptes de la proximité au texte, respectueux de son histoire et visant d'abord sa fixation sur la page, déclarent eux, comme Jean-Michel Déprats, ne pas avoir à "devancer, prévoir ou proposer une mise en scène", mais simplement devoir "rendre une mise en scène possible". [...] ils revendiquent une neutralité qui les rendrait maîtres de leur traduction, en dehors de tout préalable ou tout devenir scénique de leur travail. »<sup>18</sup>.

## 1.2. La traduction des réalités et des expressions étrangères

Dans la traduction de *La Cerisaie* réalisée par Elsa Triolet on trouve plusieurs notes de bas de page. Comme elles ne peuvent pas atteindre les spectateurs, elles visent donc les lecteurs. Ce faisant, la traductrice veut surtout fixer le texte sur la page. Lui donner une vie sur scène n'est pas

---

<sup>17</sup> DESANTI Dominique, *Les clés d'Elsa*, Paris, Éditions Ramsay, 1983, p. 18

<sup>18</sup> MANNING Cécile Frigau et KARSKY Marie Nadia, *op.cit.*, pp. 21-22.

sa finalité première. Pourtant, les notes peuvent aussi être destinées au metteur en scène afin de lui expliquer les réalités russes figurant dans la pièce. Voici quelques-unes de ces notes :

- « 1. *Kvass* : une boisson.
2. *Poddevka* : un vêtement de paysan, ajusté du haut et avec une sorte de jupe froncée tombant aux genoux.
3. *Charovari* : un large pantalon oriental qu'on porte rentré dans les bottes, et qui retombe par-dessus.
4. *Lionia* : diminutif de Léonid.
5. *Lesguinka* : danse caucasienne.
6. *Bachlyk* : sorte de capuchon, en laine, que l'on porte pour se protéger du froid. »<sup>19</sup>.

Seulement deux, celles qui ne sont pas écrites en italique, sont liées aux paroles des personnages et non au texte didascalique. Donc, même si les notes de bas de page sont plutôt caractéristiques d'une traduction littéraire où elles servent à expliquer aux lecteurs des notions étrangères inexistantes dans leur culture, dans le cas présent, elles peuvent avoir aussi une fonction différente : aider le metteur en scène à comprendre toutes les spécificités du texte de Tchekhov. Les notes de bas de pages pourraient ainsi influencer la mise en scène.

En ce qui concerne les réalités d'une culture étrangère, russe dans notre cas, Elsa Triolet a fait le choix de ne pas sur-traduire. Comme on verra dans les exemples ci-dessous, la traductrice préfère rester très proche de l'original et, notamment, ne pas remplacer les réalités russes par des françaises ou les expliquer. Cette décision est très répandue parmi les traducteurs. Comme le souligne Antoine Vitez, « le traducteur n'ose pas prendre avec sa propre langue les libertés que l'auteur prend avec la sienne ; il a peur d'avoir l'air bête, ou qu'on lui dise qu'il écrit mal. Alors, plus ou moins consciemment, il traduit en retrait du texte original ; le sens apparent est le même, mais le style est affaibli ; je dirai qu'il sous-traduit. »<sup>20</sup>. Non seulement le style est affaibli, mais c'est parfois aussi le sens qui change.

La phrase « Ne pleure pas, petit moujik, pour tes noces il n'y paraîtra plus. »<sup>21</sup> traduit presque littéralement la phrase « Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет. »<sup>22</sup>. Dans ces paroles de Lioubov Andréevna, adressées à Lopakhine, « мужичок » a trois valeurs sémantiques : il indique

---

<sup>19</sup> ТЧÉКHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *Œuvres I*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, 1967, p. 1464.

<sup>20</sup> VITEZ Antoine, *Le devoir de traduire*, Arles, Actes Sud, 2017, pp. 72-73.

<sup>21</sup> ТЧÉКHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *Op. cit.*, p. 502.

<sup>22</sup> ТЧÉКHOV Anton, *Polnoe sobranie socinenij i pisem. Socinenija 12-13 P'esy 1889-1891*, Moscou, Nauka, 1978, p.197.

que Lopakhine était enfant, que Lioubov Andréevna avait de l'affection pour lui, que Lioubov Andréevna le croyait être inférieur à elle – il n'est qu'un moujik, alors qu'elle est aristocrate. Cette phrase est prononcée au tout début de la pièce quand Lopakhine se rappelle son enfance. Au cours de la pièce la situation se renverse : Lopakhine devient un marchand adulte et c'est Lioubov Andréevna qui se comporte comme enfant, l'affection pour Lopakhine disparaît lorsqu'il achète la cerisaie et devient propriétaire du domaine où il était, à l'époque, un simple moujik. La traduction « petit moujik » ne comprend pas les trois valeurs sémantiques qu'on retrouve dans le texte russe, même si elle est la plus proche du lexème *мужичок*, alors, le lecteur et le spectateur français ne peuvent pas comprendre tous les détails mentionnés ci-dessus et il leur est plus difficile de se rendre compte des bouleversements dans le domaine de Ranevskaja et des changements chez les personnages. Le metteur en scène n'est pas exclu de ce groupe de lecteurs.

En outre, « до свадьбы заживет » est une expression figée de la langue russe, Lioubov Andréevna utilise un langage simple même si elle est aristocrate, cette particularité est caractéristique du personnage, pourtant, en français l'expression « pour tes noces il n'y paraîtra plus » n'est ni largement utilisée, ni simple, même si, lexicalement, elle ressemble beaucoup à l'expression russe. Donc, en restant lexicalement proche de l'original, Elsa Triolet s'en éloigne sémantiquement. Elle n'est pas vraiment fidèle au texte. Etant donné que le sens et le style sont importants pour une production théâtrale, cette particularité ne peut pas ne pas influencer la mise en scène.

### 1.3. La translittération comme moyen de traduction

Tout de même, le traducteur ne devrait pas avoir peur de rester proche du lexique original, voire d'utiliser des néologismes dans la langue-cible. Le théâtre influence l'évolution de la langue et la traduction peut, en grande partie, y contribuer. Comme le soulignent Danielle Sallenave et Georges Banu, « la scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation. La société sait, plus ou moins clairement, que dans ces édifices appelés théâtres des gens travaillent durant des heures à agrandir, épurer, transformer les gestes et les intonations de la vie courante. A les mettre en cause, en crise. »<sup>23</sup>.

La langue française a emprunté plusieurs mots au russe, souvent en les translittérant. Un grand nombre de lexèmes russes, maintenant utilisés en français, désignent des réalités slaves :

---

<sup>23</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op. cit.*, p. 110.

*balalaïka, datcha, goulag, isba*, etc. Une des raisons d'apparition des emprunts dans une langue est la nécessité du dialogue entre les cultures, qui est assuré par la traduction.

Antoine Berman affirme que « La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. [...] Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine. »<sup>24</sup>.

Cela veut dire que tout traducteur a le courage de faire face au narcissisme, d'essayer de briser le stéréotype de la suffisance d'une seule culture et d'établir un dialogue entre les deux cultures avec lesquelles il travaille.

Elsa Triolet, répondant au besoin du dit dialogue, translittère les réalités russes qui apparaissent dans *La Cerisaie* et les expliquent en notes de bas de page. Ainsi, en créant de nouveaux mots en français, elle contribue à son évolution par le biais de la littérature et du théâtre.

Il faut noter que *kvass, poddevka, charovari* et *lesguinka* ne sont pas les seules translittérations qu'on retrouve dans le texte d'Elsa Triolet. Les noms des personnages s'inscrivent aussi dans cette liste. Plusieurs personnages de Tchekhov sont caractérisés par leurs noms : Pistchik dans Siméonov-Pistchik signifie scribe ; Ania, Varia et Yacha sont des formes courtes des prénoms Anna, Varvara et Yakov, elles sont moins officielles et s'utilisent entre amis, dans la famille et lorsque la parole est adressée à un inférieur, un serviteur, par exemple ; Douniacha est un diminutif hypocoristique du prénom Avdotia. Le lecteur russe se fait une image des héros de la pièce dès qu'il voit la liste des personnages, le lecteur français est, malheureusement, privé de cette possibilité.

Cet exemple de la traduction des noms qui constituent une couche de sens qui échappe au public étranger prouve qu'il y a toujours des éléments intraduisibles. Néanmoins, comme disait Antoine Vitez, « l'intraductibilité est l'énigme à laquelle nous devons répondre, la langue des autres est un sphinx. [...] tous les textes de l'humanité constituent un seul grand même texte écrit dans des langues infiniment différentes, et tout nous appartient, et il faut tout traduire. »<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

<sup>25</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op. cit.*, p. 289.

#### 1.4. La question du rythme dans la traduction théâtrale

Revenons à la question du rythme qui est essentiel dans un texte théâtral. Evidemment, cette question devient d'autant plus importante s'il s'agit d'une chanson. Dans le deuxième acte de *La Cerisaie*, Epikhodov chante « Qu'est-ce que pour moi tout le bruit du monde, - Que me sont amis, ennemis... [...] Si l'amour partagé me réchauffait le cœur... »<sup>26</sup>. Dans cette traduction le rythme n'est pas ressenti, il n'y a pas de rime, la traduction est littérale, alors, il serait difficile à l'acteur de chanter ces paroles et, s'il n'y arrive pas, au spectateur de saisir la nonchalance du personnage car le spectateur ne voit pas la didascalie : « *Il chantonne* ».

La traduction de la poésie, dont cette chansonnette est un bref exemple, est un vrai défi, surtout dans la paire de langues russe-français. Cela est lié au fait que la versification française s'inscrit dans le système syllabique, alors que la russe – dans le système syllabo-tonique. Ève Malleret suppose que « le traducteur français se trouve devant l'alternative suivante : - faire des vers libres en français, - tenter un calque métrique qui risque de n'être pas perçu. »<sup>27</sup>. Le metteur en scène devrait donc recourir à d'autres outils s'il veut démontrer la légèreté d'Epikhodov puisque la chanson écrite par Elsa Triolet est plutôt, au contraire, lourde.

A plusieurs reprises on trouve dans le texte de Tchekhov des phrases tranchées en deux comme, par exemple, « Elle était si gentille. Facile, simple. »<sup>28</sup>. Nous voyons à travers cet exemple que, dans la traduction française, le rythme reste saccadé. Pourtant, ce n'est pas le cas dans la parole d'Ania : « Quand nous sommes arrivées à Paris, il y faisait froid, il neigeait. »<sup>29</sup>. Dans la phrase russe « Приезжаем мы в Париж, там холодно, снег. »<sup>30</sup> il n'y a pas de conjonction *quand* ; *il y faisait froid, il neigeait* dans l'original sont exprimés par un adverbe et un substantif. Le récepteur du texte russe ressent plus fortement la détresse et la peur qu'éprouve l'héroïne lorsqu'elle se souvient de son arrivée à Paris.

#### 1.5. Les caractères des personnages modifiés par la traduction

Ida Porfido rappelle que « écrire-traduire pour le théâtre signifie plonger le texte dans une situation d'énonciation, lui donner une énergie propulsive surtout par le biais du langage, caractériser les personnages et leurs rapports à travers les dialogues, enfin saisir et rendre le rythme en tant

---

<sup>26</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *op. cit.*, p. 521.

<sup>27</sup> HENRY Hélène, MALLERET Ève, « Traduire en français les rythmes de la poésie russe. », *Langue française*, n°51, 1981, pp. 63-76.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>30</sup> TCHÉKHOV Anton, *op. cit.*, p. 201.



qu'organisation du mouvement de la parole dans la langue. »<sup>31</sup>. La traduction proposée par Elsa Triolet, tout en étant proche lexicalement de l'original, modifie les caractères des personnages. Certains traits deviennent atténués, d'autres, au contraire, beaucoup plus amplifiés, ce qui est, bien sûr, inévitable dans toute traduction.

La désignation « ce richard de Deriganov »<sup>32</sup> est beaucoup plus sévère que celle utilisée par Tchekhov, « богач Дериганов »<sup>33</sup>, à cause du pronom *ce* et de la préposition *de*, ce qui caractérise non seulement Deriganov, mais aussi Lopakhine qui parle de lui. Si Elsa Triolet avait traduit « богач Дериганов » non pas par deux substantifs comme cela est écrit en russe, mais par un adjectif et un substantif, par exemple, *Le riche Deriganov*, cet effet n'aurait pas eu lieu.

Ce n'est pas seulement la traduction littérale qui change les caractères des personnages. Par exemple, « Pétia, attendez ! Vous êtes ridicule, c'était pour rire ! Pétia ! »<sup>34</sup> traduit « Петя, погодите! Смешной человек, я пошутила! Петя! »<sup>35</sup> : en russe le sujet de la phrase équivalente à « Vous êtes ridicule » est *une personne (человек)*, donc elle est techniquement impersonnelle, c'est plutôt une exclamation ; en français Lioubov Andréevna devient plus catégorique en disant directement à Pétia qu'il est ridicule. Elsa Triolet a également décidé de personnaliser d'autres exclamations du texte : « Экие, право. »<sup>36</sup> est un pronom suivi d'un adjectif, qui est traduit comme « Quelles brutes ces gens. »<sup>37</sup> - l'équivalent français contient un objet, l'exclamation y est plus personnifiée.

## 1.6. Traducteur-dramaturge

Les particularités de la traduction de *La Cerisaie* réalisée par Elsa Triolet décrites ci-dessus montrent comment elle a relevé le défi de la langue russe et du langage de Tchekhov. Tout traducteur est obligé à le faire et c'est toujours de ses décisions que va dépendre la mise en scène, puisqu'il est le premier à traiter la pièce. Certains se permettent plus de liberté avec le texte produit par le traducteur que d'autres : Antoine Vitez intègre dans sa mise en scène du *Dragon* de Evgueni Shwarz faite en 1968 à Grenoble *le zaoum*, une langue inventée, car il lui semble que « dans un pays imaginaire, on doit parler une langue imaginaire. La pièce se passe dans un ailleurs. On n'y

---

<sup>31</sup> MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>32</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *Op. cit.*, p. 524.

<sup>33</sup> TCHÉKHOV Anton, *Op. cit.*, p. 218.

<sup>34</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *Op. cit.*, p. 541.

<sup>35</sup> TCHÉKHOV Anton, *Op. cit.*, p. 235.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>37</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *Op. cit.*, p. 552.

parle pas exactement le français. »<sup>38</sup>, même si dans l'original tous les personnages parlent le russe *banal*.

Cela veut dire que le traducteur devient aussi dramaturge, puisqu'il est chargé, comme le rappelle Patrice Pavis dans sa définition du travail dramaturgique, « d'adapter ou modifier le texte, éventuellement de traduire le texte, seul ou en collaboration avec le metteur en scène ; de dégager les articulations de sens et inscrire l'interprétation dans un projet global (social, politique, etc.) »<sup>39</sup>. Julie Vatain abonde aussi dans ce sens : « si, selon les mots de Stanislavski, la construction du personnage est l'un des piliers du travail de l'acteur, une tâche similaire incombe, en amont, au traducteur. Le texte étant l'unique outil dont dispose le comédien pour nourrir son imagination et polir son élocution, ce texte se doit d'être expressif, suggestif, vivant, de donner prise au travail par ses effets autant que par ses aspérités. Le traducteur sculpte le rôle, avant que l'acteur ne lui donne vie. »<sup>40</sup>.

Evidemment, le fruit du travail du traducteur ne remplace pas la dramaturgie de l'auteur, mais il est capable de la modifier. Dans *La Cerisaie*, les sons constituent un élément très important de la dramaturgie, le plus souvent ils sont *entendus* à travers les didascalies. Les deux sons ayant une énorme force dans le texte de Tchekhov sont la rupture d'une corde et les coups de hache qui symbolisent la fin du monde tel que les personnages le connaissent. D'abord nous entendons la corde, puis la hache et à la toute fin de la pièce les sons s'unissent après la mort de Firs. Dans l'original, la didascalie concernant Firs est séparée de la description des sons. Elsa Triolet les réunit : « Il reste couché, immobile. On entend, au loin, comme venant du ciel, le son d'une corde qui se rompt, un son qui meurt tristement. Le silence s'installe, et on n'entend plus que les lointains coups de hache sur le bois, au fond du jardin. »<sup>41</sup>. Probablement, pour elle, la mort de Firs, le vieux valet de la maison, rejoint-elle les symboles sonores de la disparition de l'ancien monde. Mais l'absence d'interligne entre les deux didascalies change la dramaturgie.

Elsa Triolet n'est donc pas seulement la traductrice mais aussi dramaturge. On remarque, d'ailleurs, que sur les affiches des spectacles utilisant sa traduction, son texte est plusieurs fois appelé *adaptation* et non pas *traduction*.

---

<sup>38</sup> SALLEVANE Danièle, BANU Georges, *Op. cit.*, pp.466-467.

<sup>39</sup> PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 105.

<sup>40</sup> MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>41</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *Op. cit.*, p. 560.

## 1.7. La traduction d'Elsa Triolet sur scène

Un des artistes qui a utilisé l'adaptation d'Elsa Triolet est Pierre Debauche, qui a mis en scène *La Cerisaie* en 1971 à Nanterre. André Gintzburger, dramaturge et producteur de théâtre, décrit son impression du spectacle en 2007. Il dit qu'il est « d'accord avec la lecture de l'œuvre que [...] communique Pierre Debauche. »<sup>42</sup> et ne mentionne jamais Elsa Triolet, il dit avoir vu *La Cerisaie* de Tchekhov. D'un côté, cela semble positif puisque le spectateur n'a pas ressenti que le texte avait été adapté par la traductrice et que sa traduction sonne bien à l'oreille française. Mais, d'un autre côté, le fait qu'un dramaturge et producteur de théâtre ne mentionne pas le nom du traducteur d'une pièce étrangère soulève la question du statut de ce dernier dans le monde de théâtre. Celia Bense et Ferreira Alves écrivent que « le traducteur ou la traductrice de pièces de théâtre est d'ordinaire un « personnel de renfort » à l'activité des auteur/e/s dramatiques et metteur/e/s en scène en ce qu'il ou elle facilite la diffusion et la production de la pièce à l'étranger. [...] La figure du traducteur est également peu visible, car il n'est pas toujours fait mention du nom du traducteur dans les programmes de théâtre. »<sup>43</sup>. Heureusement, ces derniers temps, la situation change et le travail de traducteur devient de plus en plus reconnu. Laurence Sendrowicz, traductrice théâtrale d'hébreu, dit qu'il lui semble que « petit à petit, grâce à divers organismes dont la Maison-Antoine-Vitez, les professionnels sont de plus en plus conscients du rôle du traducteur... »<sup>44</sup>. Laurence Sendrowicz a beaucoup travaillé avec les textes de Hanokh Levin et elle a pu occuper une place importante en ce qui concerne la mise en scène de ses œuvres en France, elle précise : « le cas Levin est très particulier, puisque, en accord avec l'agent français, les droits de l'auteur ne sont pas accordés avant que j'aie rencontré le metteur en scène qui les demande. »<sup>45</sup>. Tout de même, elle ajoute que « trop souvent encore, on a la mauvaise surprise de découvrir sur une affiche ou un autre document de communication que notre nom a été... oublié ? Sans parler de l'excuse trop souvent entendue : le manque de place... Quant aux journalistes, qui émaillent bien souvent leurs critiques de longues tirades (citées du texte français bien sûr) omettent très souvent de nous nommer. Bref, il y a encore du travail à faire pour que notre profession, par nature discrète, trouve la place qu'elle mérite dans la chaîne de création d'un spectacle. »<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> GINTZBURGER André, blog *Compte-rendu de spectacles de théâtre vus de 1970 à 1999 traduisant un lent désenchantement culturel et politique*, [en ligne], <http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-6613321.html>, page consultée le 28 avril.

<sup>43</sup> MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>44</sup> Laurence SENDROWICZ, traductrice d'hébreu. L'entretien que j'ai réalisé avec Laurence SENDROWICZ le 14 mai par courriel. L'entretien complet se trouve en annexe

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Idem.*

En outre, André Gintzburger affirme que « il manque - sans doute - le côté évaporé »<sup>47</sup> à Catherine Sellers interprétant le rôle de Lioubov Andreevna Ranevskaja. Donc, même si j'ai dit avant que les caractères des personnages ont été changés lors de la transmission du texte en langue française, ils n'ont pas été bouleversés -le lecteur français perçoit toujours Lioubov Andreevna comme une personne légère. Aucun traducteur ne peut échapper aux altérations, qui vont de pair avec son activité professionnelle, son but serait de ne pas aller jusqu'à créer une nouvelle œuvre à la base de l'ouvrage avec lequel il travaille.

Enfin, Gintzburger affirme que *La Cerisaie* est la meilleure mise en scène de Debauche et que c'est le « fruit d'un travail approfondi et d'une recherche vers la réalité de Tchekhov, immense. ». Si un metteur en scène qui a beaucoup travaillé Tchekhov a préféré la traduction d'Elsa Triolet aux autres déjà réalisées à l'époque (par Georges Nerveux, Georges Pitoëff et Ludmilla Pitoëff), nous pouvons supposer qu'il la trouvait, même sans lire le russe, le meilleur équivalent du texte original en ce qui concerne le style de l'auteur et les éléments culturels de la pièce. En effet, les notes de bas de page, les expressions et les noms traduits littéralement créent une ambiance russe du début du XXème siècle. Tchekhov décrivait la fin d'une époque en Russie : la pièce a été publiée en 1904, l'année où meurt le dramaturge et seulement treize ans avant la révolution de 1917 dont on ressent l'arrivée. Alors, l'ambiance troublée du pays à cette époque est un des éléments importants de la pièce.

#### 1.8. L'influence de la traduction

Même si la transmission de *La Cerisaie* dans la langue française a, à un certain degré, changé les caractères des personnages, le style tchekhovien est ressenti dans le texte d'Elsa Triolet. Les pauses, un élément récurrent et important de la dramaturgie de l'écrivain sont gardées ; les commentaires détaillés de l'auteur à travers lesquels il transmet son attitude envers les personnages sont aussi éloquents en français.

*La Cerisaie* est un texte tragique, mais Anton Tchekhov l'appelle comédie : les personnages sont naïfs, quelquefois stupides, perdus, bref, comiques. C'est une tragédie qui fait rire, qui doit être jouée comme une comédie. La traduction d'Elsa Triolet le fait comprendre au lecteur. Antoine Vitez considère que toute *grande* traduction contient sa propre mise en scène. En ce sens, il me semble que toute traduction théâtrale influence la mise en scène. Les décisions du traducteur changent inévitablement le texte, donc, que la traduction soit grande ou pas, elle va en tout cas être perçue par les lecteurs, les acteurs et le metteur en scène différemment de l'original. Vitez affirme

---

<sup>47</sup> GINTZBURGER André, *op. cit.*

aussi que, dans l'idéal, « la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse. » - il arrive qu'un metteur en scène demande à un traducteur d'adapter une pièce à son projet. Dans ce cas, la traduction peut être très bonne, mais elle va certainement répondre aux besoins du metteur en scène. André Markowicz et Françoise Morvan ont traduit *La Cerisaie* pour le projet Alain Françon. Dans la partie suivante je vais essayer de voir comment le fait qu'une traduction théâtrale soit réalisée pour un projet de spectacle spécifique affecte la relation le metteur en scène et le traducteur, le rapport du traducteur au texte, plus précisément, son travail avec le rythme et les caractères des personnages.

## 2. La mise en scène influence la traduction

André Markowicz et Françoise Morvan ont fait une traduction de *La Cerisaie* de Tchekhov spécialement pour la mise en scène de la pièce qui a été réalisée à la Colline par Alain Françon en mars 2009. Dans une interview, ce dernier déclarait : « Quand j'avais 18 ans – 20 ans, quand j'ai vu les représentations de Tchekhov, je détestais ce théâtre-là. Parce que je trouvais ça, mais, absolument insensé que, comme spectateur, on m'oblige à regarder des scènes où les personnages disent qu'ils s'ennuient. Et où les acteurs jouaient des personnages qui s'ennuyaient profondément. [...] Donc, pendant très longtemps, Tchekhov, ça m'intéressait pas une seconde, même quand j'ai commencé à faire du théâtre. Pour moi, c'était l'inverse du théâtre. [...] Mais ça, c'était lié, je pense, aux représentations que j'avais vues et, effectivement, je veux dire qu'on ne faisait que diluer du temps et puis jouer ça, jouer le temps qui passe. Et puis, après, j'ai lu les nouvelles, quand j'ai lu les nouvelles je me suis rendu compte que c'était un écrivain considérable, puis j'ai relu le théâtre. Et quand je me suis mis à le relire, je me suis dit : « Mais ça n'a rien à voir avec ce qu'on m'a montré. » [...] Il faut surtout pas que les gens s'ennuient à voir ça, même si ça parle d'ennui. »<sup>48</sup>.

Alain Françon a voulu faire une nouvelle mise en scène de *La Cerisaie* de Tchekhov qui parlerait de l'ennui sans ennuyer les spectateurs. Lioudmila Yakimova écrit que « Le motif le plus usité dans les œuvres de Tchekhov est sans aucun doute celui de l'ennui. [...] L'ennui oppresse, emporte, hante tous les héros de l'écrivain – pauvres et riches, vieux et jeunes, les habitants des capitales et des provinces, du Sud et du Nord. L'ennui atteint également les hommes et les femmes. Le degré de l'actualisation du motif de l'ennui est le même dans les récits et les pièces, dans les tragédies et les comédies de Tchekhov. »<sup>49</sup>.

Dans son travail Alain Françon s'appuyait sur la première mise en scène de la pièce qui avait été faite par Constantin Stanislavski. Pour mettre en place ce projet, le metteur en scène s'est adressé à André Markowicz et Françoise Morvan qui avaient déjà traduit *La Cerisaie* à la demande de Stéphane Braunschweig, dont le spectacle a été représenté en 1992 au Théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'automne à Paris.

Il est intéressant de noter, que, comme pour Elsa Triolet, le russe est aussi la langue maternelle d'André Markowicz. Il est né en Tchécoslovaquie dans une famille d'une mère russe

---

<sup>48</sup> TCHEKHOV Anton (auteur), FRANÇON Alain (mise en scène), *La Cerisaie*, arte éditions, 2009, captation, 2heures 42 minutes, DVD.

<sup>49</sup> YAKIMOVA Lioudmila, « La dynamique des motifs dans les œuvres d'Anton Tchekhov des années 1890-1900 : de l'ennui à la patience », *Kritika i semiotika*, n° 14, 2010, pp. 143-168.

et d'un père français d'origine polonaise. Pourtant, à la différence d'Elsa Triolet, André Markowicz travaille en équipe avec Françoise Morvan, ensemble ils traduisent les œuvres de Tchekhov. André Markowicz traduit également tout seul : il s'est fait connaître par la retraduction des œuvres complètes de Dostoïevski, il a travaillé sur les œuvres de Pouchkine et de Gogol, Markowicz retraduit aussi les pièces de Shakespeare.

Dans l'entretien avec Marion Boudier, Françoise Morvan dit qu'André Markowicz perçoit intuitivement les sous-entendus du texte original de *La Cerisaie*, alors qu'elle cherche minutieusement des équivalents français pour pouvoir transmettre tous les sens implicites des œuvres de Tchekhov.

## 2.1. Le rythme

Les traducteurs insistent qu'ils pensent au devenir scénique du texte qu'ils produisent. Dans l'interview citée précédemment, André Markowicz dit : « nous essayons de faire en sorte que le texte français puisse se jouer en se calquant sur le rythme du texte russe. [...] nous respectons aussi scrupuleusement que possible la ponctuation. Nous avons constaté que nous avions tendance à corriger la ponctuation de Tchekhov, comme tous les traducteurs, alors qu'il était essentiel de la respecter. Elle est aussi atypique en russe qu'en français, et ce n'est pas qu'elle soit fautive, loin de là : elle guide le jeu des acteurs. »<sup>50</sup>. D'ailleurs, André Markowicz, étant lui-même poète, est très soucieux de la question du rythme dans tout son travail de traducteur, qu'il s'agisse d'autres romanciers russes ou de Shakespeare. En outre, Françoise Morvan dit qu'il est indispensable de garder l'ambiguïté retrouvée dans le texte russe car c'est ce qui donne aux comédiens « la latitude du jeu »<sup>51</sup>.

En effet, même en lisant la pièce, grâce à la ponctuation on entend le rythme de la phrase de Pichtchik : « Pour dire ce qui est... c'est un homme... tout ce qu'il y a d'honorable... Et ma petit Dachenka... elle dit aussi que... enfin, elle dit toutes sortes de choses. Et quand-même, très chère madame, prêtez-moi... à titre d'emprunt, deux cent quarante roubles... que je paie demain les intérêts de mon hypothèque... »<sup>52</sup>. On retrouve souvent dans la pièce des phrases avec de nombreux points de suspension et virgules. Comme on voit dans cet exemple, les points de suspension marquent tous les arrêts que Pichtchik fait dans son discours. De plus, selon Alain Françon, les personnages, qu'il préfère appeler des figures, changent souvent de sujets de

---

<sup>50</sup> Rencontre avec André Markowicz et Françoise Morvan (ENS-Ish, 15/12/2008), revue Agôn, [en ligne], <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=801>, page consultée le 14 mai 2019.

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *La Cerisaie*, Arles, Actes sud, 2002, p.30.

conversation. Effectivement, Pichtchik parle d'abord de Lopakhine, puis il commence soudainement à parler de sa fille Dachenka, après il saute à la demande d'emprunt. La ponctuation marque aussi les pauses créées par ces brusques changements de sujet.

Dans la première partie du mémoire a été évoquée la chanson d'Epikhodov où le rythme est un élément important. La traduction proposée par André Markowicz et Françoise Morvan diffère de celle d'Elsa Triolet. « Qu'importe le bruit de ce monde, - Que m'importe ami, ennemi... [...] Dès lors que deux répondent, - Au feu des amants réunis... »<sup>53</sup>. Dans cette version la rime est la même que dans l'original (ABAB), les traducteurs divisent la dernière ligne de la chanson en deux, alors que Elsa Triolet en garde une, comme dans l'original. Mais, en russe, la dernière ligne est rythmiquement divisée en deux – *Было бы сердце согрето || жаром взаимной любви...* La traduction de Markowicz et Morvan se rapproche donc du texte russe.

De plus, cette traduction permet aux acteurs de parler vite en créant ainsi un sentiment du temps qui s'écoule. Par exemple, dans cette phrase de Dounicha il n'y a aucun épithète, aucune structure grammaticale qui alourdirait la phrase (l'héroïne pourrait dire *Je suis* ou *Je m'appelle* Douniacha, mais elle ne le fait pas) : « Quand vous êtes parti, moi, j'étais haute comme ça... (*La main au-dessus du sol.*) Douniacha, la fille de Fiodor Kozodoïev. Vous ne vous souvenez pas ! »<sup>54</sup>. Le rythme du spectacle est rapide : tous les personnages, sauf Firs, longent sans cesse la scène en courant.

## 2.2. Le caractère enfantin des personnages

Les personnages courent non seulement à cause du temps qui s'enfuit, mais aussi parce qu'ils sont très enfantins. Malgré tous les malheurs qui leur arrivent, ils sont tous, à part le vieux Firs et Lopakhine, joyeux : ils rient, ils s'amuse. Tous les membres de la famille de Ranevskaja sont figés dans leur enfance. Par exemple, ils appellent toujours la chambre où se déroule l'action du premier acte *chambre des enfants*. La mise en scène d'Alain Françon souligne encore plus cet aspect des personnages. Dans le premier acte on voit sur scène une petite table et de petites chaises sur lesquelles s'assoient les personnages adultes. Lioubov Andreevna est clairement un enfant agité : elle court ; dès qu'elle s'assied sur le divan, elle se met à sauter ; dès qu'elle entend la musique elle se met à danser ; elle pleurniche en disant « Je ne vous comprends pas très bien, Ermolaï Alexeevitch. ». Ce n'est pas que le jeu de l'actrice qui souligne l'immaturation de l'héroïne, le costume le fait aussi : dans le deuxième acte Lioubov Andreevna porte une robe rurale qu'une

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>54</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p.19.



dame d'un certain âge n'aurait pas mis au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Evidemment, le texte français aide aussi à souligner ce trait du caractère des membres de la famille : Varia, la fille adoptive de Ranevskaïa, dit à Ania, la fille cadette : « Viens au dodo... Viens ! Ma petite chérie qui dort ! Viens donc !... »<sup>55</sup>. Tout de même, Ania a déjà dix-sept ans. Elsa Triolet traduit le même passage par « Viens dans ton petit lit... Viens !... Ma petite chérie s'est endormie ! Viens... »<sup>56</sup>. On pourrait supposer que l'épithète *petit* dans *ton petit lit* et *ma petite chérie* expriment la même affection envers un enfant qu'on remarque dans la version de Markwicz et Morvan, mais, en réalité, Triolet utilise toujours cet épithète pour traduire les mots russes comprenant des suffixes hypocoristiques, *-к-* et *-чка-* dans ce cas (« Пойдем в постельку... Пойдем!.. Душечка моя уснула! Пойдем... »<sup>57</sup>). Les suffixes transmettent l'affection de l'héroïne pour sa sœur, mais le lecteur russe n'a pas l'impression qu'Ania est traitée comme un tout petit enfant. Alors, même si le lecteur de la traduction d'Elsa Triolet le perçoit de cette façon, cela est dû au choix des équivalents français fait par Elsa Triolet dans le but de rester le plus proche possible de l'original sans intention de créer de nouveaux sous-textes, ce qui est une approche différente de celle de Markowicz et Morvan.

### 2.3. La retraduction

Quand Alain Françon a voulu mettre en scène *La Cerisaie* en 1998, il est venu voir les traducteurs seulement pour faire une lecture avec eux. Néanmoins, André Markowicz et Françoise Morvan se sont rendus compte qu'il fallait changer le texte français. Ainsi, la lecture de Françon a invité les traducteurs à revoir leur travail. Un autre exemple où le jeu d'acteur a influencé la décision de Markowicz et Morvan est la première phrase de *La Cerisaie* – « Il est arrivé, ce train, Dieu soit loué. »<sup>58</sup> que les traducteurs n'arrivaient pas à trouver, la traduction en français de l'inversion russe et surtout du sens qu'elle comporte étant une tâche extrêmement difficile. La version finale a été prononcée spontanément par l'acteur qui interprétait le rôle de Lopakhine lors d'une répétition et elle est rentrée dans le texte français.

Elsa Triolet traduit la première phrase de la pièce par « Le train est arrivé, Dieu merci. »<sup>59</sup>. La différence entre cette variante et celle d'André Markowicz et Françoise Morvan se retrouve dans le degré de soulagement et de joie qu'on y ressent. En russe, même en lisant la phrase on peut

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>56</sup> ТЧÉКHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *op.cit.*, p.520.

<sup>57</sup> ТЧÉКHOV Anton, *op.cit.*, p.214.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>59</sup> ТЧÉКHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *op.cit.*, p.501.

presque entendre l'expiration de détente chez Lopakhine, pareil dans la traduction de Markowicz et Morvan, mais non pas dans le texte de Triolet.

Les inversions contribuent aussi à la création un rythme saccadé caractéristique des pièces tchekoviennes. Quad Gaev dit « Anastase aussi, il est mort. Et Petrouchka Kossoï, il m'a quitté, il vit en ville, chez le commissaire de police. »<sup>60</sup> on ressent sa détresse et son inquiétude. André Markowicz et Françoise Morvan arrivent à obtenir cet effet en utilisant non seulement les inversions, mais aussi la mise en relief, ils utilisent des outils grammaticaux pour donner vie au projet artistique d'Alain Françon.

La coopération du traducteur, du metteur en scène et des acteurs donne des effets particuliers. André Markowicz raconte : « ce qui caractérise nos traductions de Tchekhov, c'est peut-être surtout qu'elles sont le fruit d'un long compagnonnage avec des comédiens et des metteurs en scène. Quand on a la chance d'avoir un metteur en scène qui s'intéresse au texte, et qui cherche de lui-même, on est amené à repenser le texte et chercher des solutions plus fines ; quand on a la chance d'avoir des comédiens qui le mettent à l'épreuve du plateau, on découvre plus facilement comment l'idée s'exprimerait spontanément en français. Beaucoup de choses ont été trouvées lors des répétitions, en situation, justement. Il faut dire aussi que nous sommes toujours prêts à remettre l'ouvrage sur le métier et que nous sommes toujours heureux de travailler avec les metteurs en scène qui nous invitent. Au fil du temps, nous refaisons donc nos traductions, pas pour le plaisir de changer mais pour corriger les approximations, voire les erreurs. Il y en a toujours. »<sup>61</sup>.

Comme le souligne Françoise Decroisette, « le texte écrit, ou texte dramatique, n'est qu'une trace destinée à être parlée/jouée au cours de la représentation, dans une combinaison de signes parlés/sonores/visuels appelée « texte scénique ». Cette trace, pensée dans un contexte et pour des spectateurs précis, est sans cesse, et à l'infini, remise en question et re-générée par les coauteurs selon les nouveaux contextes de représentation. La langue du théâtre est, comme l'a écrit Patrice Pavis, une langue-corps, une langue-sons, une langue-gestes, une langue-images. »<sup>62</sup>. En théorie, chaque nouveau projet de mise en scène invite à faire une retraduction du texte. Pourtant, en réalité, ce n'est pas toute mise en scène qui va faire naître une nouvelle traduction. Normalement, les mises en scènes d'une pièce sont plus nombreuses que ses traductions. Dans son journal de travail sur *Les Bains* de Maïakovski Antoine Vitez écrit : « On peut faire cent mises en

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>61</sup> Rencontre avec André Markowicz et Françoise Morvan, *op.cit.*

<sup>62</sup> MANNING Célie Frigau et KARSKY Marie Nadia, *op.cit.*, p. 20.

scène d'un même texte. Mais c'est bien rare qu'on puisse donner cent traductions différentes d'un même livre. »<sup>63</sup>. En outre, chaque metteur en scène ne coopère pas avec un traducteur.

#### 2.4. La traduction des réalités russes

Tout comme Elsa Triolet, qui avait traduit *La Cerisaie* avant eux, André Markowicz et Françoise Morvan font le choix de conserver les mots russes, tels que *moujik*, *datcha*, *verste* dans le texte français. Une autre similarité des traductions est qu'on y trouve des notes de bas de page qui ne peuvent aider que les lecteurs, mais pas les spectateurs. Cela veut dire que la traduction n'a pas été réalisée uniquement en vue de la mise en scène d'Alain Françon, mais aussi dans le but de la présenter aux lecteurs francophones. Les traducteurs expliquent ce choix par le fait qu'il n'y a pas d'équivalents français pour traduire certains lexèmes russes. Tout de même, il existe des versions de *La Cerisaie* où les réalités russes sont remplacées par des françaises ; par exemple, dans une mise en scène de la pièce réalisée dans les Alpes les datchas sont devenues des chalets. Même si *chalet* est plus compréhensible que *datcha* pour les spectateurs français, il ne me semble pas que cette traduction soit bonne, puisque les chalets ne représentent pas la fin de l'aristocratie russe et l'arrivée d'une nouvelle époque, symbolisées par les datchas dans l'original.

La pièce de Tchekhov est remplie de métaphores et de symboles, le plus important étant le jardin, la cerisaie. « Toute la Russie est notre cerisaie. »<sup>64</sup> - dit Petia Trofimov dans le deuxième acte, donc, on pourrait dire que la pièce entière est une grande métaphore de la vie russe, du pays, de son passé et de son destin. Alain Françon a voulu transmettre le symbolisme de la pièce dans sa mise en scène, mais le métaphorisme de la pièce n'est pas toujours compris par les locuteurs natifs du russe, même les plus illustres ; il est d'autant plus difficile de le rendre percevable dans une langue étrangère. Un grand écrivain russe, lauréat du prix Nobel de littérature, Ivan Bounine disait que « Tchekhov avait une idée très faible de l'aristocratie, de ses propriétés, de ses jardins [...]. En Russie il n'y avait jamais de jardins exclusivement remplis de cerisiers [...] les cerisiers ne pouvaient jamais être à côté de la maison et les cerisiers n'ont jamais été quelque chose de spécial, ils ne sont pas du tout beaux... »<sup>65</sup> Pourtant, Dimitri Bykov, professeur de littérature, écrivain et poète russe contemporain dit que « il n'y a aucune importance si les cerisaiés existent

---

<sup>63</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op.cit.* p. 329.

<sup>64</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op.cit.*, p. 62.

<sup>65</sup> BOUNINE Ivan, « A propos de Tchekhov », [en ligne], [http://az.lib.ru/b/bunin\\_i\\_a/text\\_1840-1.shtml](http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1840-1.shtml), page consultée le 20 mai 2019.

ou pas. Le cerisier est tellement important pour Tchekhov exactement pour son caractère éphémère... »<sup>66</sup>.

Même si certains lexèmes désignant des réalités russes sont translittérés par André Markowicz et Françoise Morvan, ils ont fait le choix de traduire quelques onomatopées. A la fin du deuxième acte Firs dit « ...rroup, rroup, ça remue... »<sup>67</sup>. Ici *rroup* est l'équivalent du russe *дрыг* (*dryg*), une onomatopée qui est la racine du verbe courant russe *дрыгаться* (*drygat'sya*). Les traducteurs voulaient que dans le texte français l'onomatopée ait le même sens que dans l'original, qu'elle fasse ressentir l'éperdument du personnage, « ...il fallait trouver une onomatopée qui donne l'impression qu'en effet, ça remue, rroup rroup, ça saute pour sortir... [...] Une onomatopée qui éveille la curiosité et l'imagination du spectateur... »<sup>68</sup>. Pourtant, la traduction d'une onomatopée relativement courante dans la langue russe par une invention crée un effet qui n'existe pas dans le texte original. Donc, Markowicz et Morvan décident souvent de ne pas traduire les réalités russes qui n'ont pas d'équivalents français, mais cherchent des onomatopées qui comporteraient le même sens que les russes. Cela sert bien la mise en scène d'Alain Françon qui estime que dans *La Cerisaie* les figures n'ont pas d'unité psychologique, qu'elles se définissent par des détails. Alors, la traduction des détails, tels que les onomatopées par exemple, relève d'une grande importance dans la construction du personnage.

Du coup, une des raisons pour garder le mot *moujik* dans le texte français a aussi été le désir de caractériser le personnage par de petits détails. André Markowicz explique : « Dans *La Cerisaie*, nous étions obligés de garder *moujik* à cause du personnage de Lopakhine. Quand il se définit, c'est un мужик. Là, c'est la sonorité qui importe : « Petit *moujik*... Mon père, c'est vrai que c'était un *moujik*, et moi, je suis là, gilet blanc, chaussures jaunes. Le groin d'un porc dans les petits fours... Sauf que je suis riche, j'ai de l'argent plein les poches, mais si on y réfléchit, si on veut voir les choses — *moujik* cent pour cent. » Les j et le ch sont la diffraction de *moujik* et riche. Lopakhine fait son autoportrait par assonances. »<sup>69</sup>. Lors de la lecture les assonances peuvent rester inaperçues par le lecteur, mais le spectacle, plus précisément l'acteur interprétant le rôle de Lopakhine, les rend évidentes, il les prononce très clairement.

Il arrive aussi aux traducteurs d'introduire des onomatopées dans le texte français là où il n'y en a pas dans l'original. Dans le troisième acte Varia dit à Epikhodov : « Tu oses me dire ça !

---

<sup>66</sup> БУКОВ Дмитрия, *100 cours avec Dmitri Bykov*, chaîne de télévision Dojd, 2015, émission télévisée, 20 minutes, <https://www.youtube.com/watch?v=Z14YQg71txk>, [en ligne], page consultée le 15 mai 2019.

<sup>67</sup> ТЧЕХОВ Антон (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p. 65.

<sup>68</sup> Rencontre avec André Markowicz et Françoise Morvan, *op. cit.*

<sup>69</sup> *Idem.*

(*En furie.*) Tu oses ? Je ne comprends rien, c'est ça ? Fiche-moi le camp ! Ouste ! [...] Allez, ouste ! Hors d'ici ! Hors d'ici ! Dehors ! »<sup>70</sup>. Premièrement, ici, *oust* traduit *сию минуту* (*maintenant*), les deux ne sont pas vraiment équivalents. La parole française de Varia est plus forte, plus émotive. Je dirais que dans le spectacle d'Alain Françon l'héroïne est aussi jouée avec beaucoup d'émotions. Notamment, *fiche-moi le camp* est une expression plus forte que *Убирайся же вон отсюда!* (*Va-t'en donc !*), utilisée par Tchekhov.

Le désir de traduire avec des tournures françaises semble naturel – le texte d'André Markowicz et Françoise Morvan est adressé au public français. Néanmoins, en commentant la traduction en français de *Zina* par Farif Gazzah, Antoine Vitez fait la remarque suivante : « cette écriture-ci est très lisible et distincte, et pourtant je sais bien que sous la langue française gît une autre langue, qui est l'arabe maternel ; et je l'entends, quoique je ne connaisse pas l'arabe. »<sup>71</sup>. Donc, même une traduction qui rapproche au plus près les paroles initialement étrangères de la langue-cible ne peut pas cacher le fait qu'elle soit une transmission du texte dans une autre langue. Le traducteur ne peut jamais remplacer l'auteur. Cela fait que le traducteur propose toujours une autre représentation du monde liée à la langue d'origine de la pièce.

## 2.5. La traduction, caractérisation des personnages

En ce qui concerne le degré d'émotion dans la pièce, la représentation du spectacle met encore plus en évidence les caractères des personnages créés lors de la transposition du texte en français. Comme le souligne Antoine Vitez : « Ce que le traducteur, avec des mots écrits sur du papier [...] ne peut faire, le metteur en scène, enseignant aux acteurs la structure de leur texte, l'accomplit. Ainsi la lecture à voix haute, et mieux encore la mise en œuvre de toutes les idées du texte par le spectacle, est une traduction plus précise que la traduction écrite. »<sup>72</sup>. Par exemple, Iacha, quand il est seul avec Douniacha, lance « A croquer ! ». En le disant, il n'est pas très courtois avec elle. La didascalie dit : « *Il regarde autour de lui et la prend dans ses bras ; elle pousse un cri et fait tomber une soucoupe. Iacha sort précipitamment.* »<sup>73</sup>. Alain Françon amplifie cette action de Iacha en lui faisant donner une fessée à Douniacha. D'ailleurs, Alain Françon a pu influencer la traduction non seulement en tant que metteur en scène de la pièce, mais aussi en tant que joueur de billard : il a expliqué à André Markowicz et Françoise Morvan les répliques *billardistes* de Gaev, ce que leur a permis de les traduire correctement, avec la même dégradation de la difficulté des coups mentionnés. Le motif de billard traverse tout le texte, une traduction juste

---

<sup>70</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p. 83.

<sup>71</sup> VITEZ Antoine, *Le devoir de traduire*, Arles, Actes Sud, 2017, p.511.

<sup>72</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op.cit.*, p. 329.

<sup>73</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p.19.

de ce détail aide à mieux comprendre le personnage de Gaev, alors qu'une traduction littérale crée un sentiment d'absurdité.

Pour le metteur en scène ces répliques relèvent d'une grande importance puisqu'elles montrent que le personnage vit dans son monde à lui sans se rendre compte de ce qui se passe autour. Après être rentré de la vente du domaine il est dévasté, mais quelques minutes plus tard il rejoint la fête de la maison (qu'il vient de perdre) et va jouer au billard. Les répliques décrivant les coups de billard sont compréhensibles et démontrent l'inconséquence de Gaev en particulier et de la classe sociale en général.

Dans la mise en scène d'Alain Françon les personnages sont non seulement plus enfantins, mais aussi plus simples, moins aristocrates qu'on pourrait l'imaginer. En analysant la traduction d'Elsa Triolet, j'ai mentionné la phrase « Ne pleure pas, petit moujik, pour tes noces il n'y paraîtra plus. »<sup>74</sup> qui était traduite du russe mot-à-mot. André Markowicz et Françoise Morvan proposent la variante suivante : « Pleure pas, petit moujik, elle m'a dit, ce sera guéri pour ton mariage... »<sup>75</sup>. L'omission de *ne* dans la négation rend le langage de Lioubov Andreevna plus parlé, « ce sera guéri pour ton mariage » semble être une expression plus claire que « pour tes noces il n'y paraîtra plus ». De plus, Alain Françon opte clairement pour une comédie. Comme il a été dit précédemment, il est très facile de transformer *La Cerisaie* en une tragédie. *La Cerisaie* d'Alain Françon ne l'est pas, notamment, le quatrième acte est rempli de passages comiques qui font rire le public même si cet acte serait le plus tragique des tous. Le personnage de Charlotta, qui fait sans cesse des tours de magie et qui porte un costume clownesque à la fête du dernier acte, est suffisant pour remplir d'humour le spectacle, mais, en fait, tous les personnages sont comiques.

D'ailleurs, Charlotta est la seule personne à avoir un accent dans le spectacle, même si dans la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan il est précisé que, par exemple, Iacha dit « *Vive la France ! ...* » avec un fort accent russe. Le metteur en scène ne prend pas en compte cette remarque, ce qui est compréhensible. Sinon, tous les héros qui parlent mal français dans l'original auraient dû le faire dans un spectacle français.

## 2.6. Le comique dans le spectacle

La traduction aide à créer des effets comiques avec des jeux de mots qu'on retrouve plusieurs fois dans le texte et qui ne sont pas présents dans l'original. Quand Pichtchik demande de l'argent

---

<sup>74</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *op. cit.*, p. 502.

<sup>75</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p.10.

à Lioubov Andreevna, elle lui répond : « Mais je n'ai pas d'argent, mon pauvre ami. »<sup>76</sup>. L'adjectif *pauvre* ayant deux acceptions (Qui a peu de ressources financières, peu de biens ; Qui inspire quelque pitié<sup>77</sup>), la réponse de Lioubov Andreevne est comique, voire moqueur. En russe l'équivalent de *pauvre* (*бедный*) a les mêmes acceptions, pourtant, Tchekhov ne l'utilise pas. Par *mon pauvre ami* André Markowicz et Françoise Morvan ont traduit le mot *голубчик* qui est un lexème utilisé pour s'adresser d'une manière affective à l'interlocuteur et qui n'a pas d'équivalent français. Donc, en relevant ce défi linguistique, les traducteurs ont contribué à la réalisation du projet du metteur en scène.

Dans la mise en scène d'Alain Françon Firs est aussi exceptionnellement comique et il est mis à l'écart d'autres personnages. Il est beaucoup plus âgé que les autres figures. Dans le deuxième acte, lui et Petia Trofimov, qui porte l'uniforme étudiant, sont les seuls à être habillés en noir, alors que les autres portent des vêtements clairs et même la scène et la lumière sont beiges. Firs entend mal ce qu'on lui dit et il marmonne des choses incohérentes que personne ne comprend. André Markowicz et Françoise Morvan l'ont enfermé encore plus dans son petit monde en traduisant « Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать ! »<sup>78</sup> par « Il s'est encore trompé de culotte. Mais qu'est que je peux faire avec lui ! »<sup>79</sup>. Si en russe Firs vouvoie son maître, s'adressant directement à lui, en français il parle de son maître à la troisième personne même quand celui-ci est présent. Donc, dans le spectacle d'Alain Françon Firs fait plutôt des commentaires pour lui-même à propos de son maître. Le manque d'accent étranger chez les personnages quand ils parlent français n'est pas la seule différence entre ce qu'on retrouve dans la traduction et ce qu'on voit sur scène. Dans le deuxième acte, quand Iacha reste seul avec Douniacha, il chantonne d'autres paroles que celles écrites dans le livre, dans la pièce certains mots sont enlevés ou remplacés par d'autres.

## 2.7. Deux versions de l'acte II

Finalement, une particularité inédite de la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan est le fait qu'elle comprend deux variantes du deuxième acte. André Markowicz et Françoise Morvan disent : « nous sommes revenus aux versions originales des pièces : nous avons découvert en traduisant *La Cerisaie* pour la première fois qu'à l'origine l'acte II était inversé ; or, il nous a semblé que l'acte II, tel que Tchekhov l'avait pensé, était beaucoup plus intéressant que

---

<sup>76</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p.34.

<sup>77</sup> Dictionnaire Larousse, [en ligne],

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pauvre/58780?q=pauvre#58421>, page consultée le 25 mai 2019.

<sup>78</sup> TCHÉKHOV Anton, *op.cit.*, p.209.

<sup>79</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op. cit.*, p.30.

l'acte II tel qu'il était toujours joué. Stanislavski, en metteur en scène émérite, donnait des conseils à Tchekhov et Tchekhov, extrêmement modeste, changeait selon ses indications, avec, d'ailleurs, une facilité déconcertante. Comme il pensait que, de toute façon, son œuvre serait oubliée dix ans après, il faisait ce qu'on lui demandait et les versions publiées de ses pièces sont donc profondément différentes des versions originales, déposées à la censure. Dans le cas de *La Cerisaie*, l'important n'était pas notre préférence pour le texte tel que Tchekhov l'avait pensé mais la possibilité de donner aux comédiens, au metteur en scène, aux étudiants, le moyen de choisir. Nous avons donc proposé les deux versions lorsque nous avons publié le texte chez Babel<sup>80</sup>. » Alain Françon a choisi de faire un mélange des deux versions : au début, son acte II est plus proche de la première version de Tchekhov, mais les deux tiers suivants sont mis en scène d'après la version proposée par Stanislavski. Cela n'est pas étonnant puisqu'Alain Françon voulait se rapprocher de la création originale faite par Constantin Stanislavski au Théâtre d'art de Moscou.

## 2.8. Le rapport entre la mise en scène et la traduction

Dès le début, Alain Françon avait donc une idée claire de son futur spectacle : il voulait mettre en scène une comédie qui parle d'ennui sans ennuyer les spectateur et s'appuyer sur la première représentation de la pièce par Constantin Stanislavski. Le jeu d'acteurs, les costumes, la traduction du texte, tout a contribué à la réalisation de ce projet. André Markowicz et Françoise Morvan se sont laissés influencer par les acteurs et ont même inclus des phrases que ces derniers avaient improvisés. En traduisant *La Cerisaie*, ils pensaient toujours au devenir scénique du texte et dans cette retraduction ils ont gardé le rythme rapide et saccadé du texte russe en laissant ainsi Alain Françon se rapprocher de Stanislavski. Ils augmentent le degré comique de la pièce à l'aide des outils linguistiques – des assonances, des jeux de mots, etc.

Tout de même, André Markowicz et Françoise Morvan ne perdent pas leur *indépendance*. Ils traduisent tout le texte mais il revient ensuite à Alain Françon d'enlever les passages qu'il ne désire pas garder dans son spectacle. Si les traducteurs proposent deux versions de l'acte II, c'est finalement au metteur en scène d'en choisir une ou de les mélanger. Ainsi donc, la mise en scène de *La Cerisaie* réalisée par Alain Françon a influencé la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan, mais ne les a pas restreints dans leur travail.

Le metteur en scène peut non seulement commander une traduction, mais aussi inviter un ou des traducteurs à travailler avec lui sur son projet. Cela a été le cas de Jean-Claude Carrière et Peter Brook. Tout comme dans les deux cas précédents la traduction influe sur le caractère des

---

<sup>80</sup> Rencontre avec André Markowicz et Françoise Morvan (ENS-Ish, 15/12/2008), *op. cit.*



personnages et le rythme de l'action, la question est de savoir si cette influence va de paire avec le projet du metteur en scène. Peter Brook a mis en scène *La Cerisaie* dans le Théâtre des Bouffes du Nord, qui est une scène particulière, évidemment, l'espace influence le travail du metteur en scène, mais est-ce qu'il a un impact sur la traduction ?

### 3. La traduction et la mise en scène s'influencent mutuellement

En 1981, Peter Brook a mis en scène *La Cerisaie* de Tchekhov au théâtre des Bouffes du Nord. Il a choisi de ne pas commander une traduction, mais de travailler ensemble avec le traducteur Jean-Claude Carrière.

Peter Brook dit : « j'ai travaillé avec la mère de Natasha Parry ma femme, qui est russe, et avec Jean-Claude Carrière, à une adaptation entièrement nouvelle. On doit régulièrement revenir sur les adaptations. Comme les mises en scène, elles sont toujours un peu marquées par leur époque. »<sup>81</sup>.

On peut constater que toutes les trois traductions analysées dans ce mémoire sont faites par ou avec l'aide de quelqu'un pour qui le russe est une langue maternelle – Elsa Triolet et Françoise Morvan sont russes, Jean-Claude Carrière a eu le soutien d'une Russe. Il est possible que cette tendance soit liée aux multiples couches sémantiques que comprend le texte de Tchekhov et dont parle chaque metteur en scène mentionné dans ce travail ; ces sous-entendus ne sont même pas tous évidents pour un locuteur natif de la langue russe.

En disant que les adaptations des pièces sont marquées par leur époque, Peter Brook fait écho à Antoine Vitez qui disait que « Le contexte historique, le lieu de la représentation, [...], participent de la traduction, si bien que tôt ou tard la traduction ayant fait date est datée. C'est l'un des paradoxes du traducteur : mais loin de la fragiliser, cette conscience du caractère transitoire de son travail l'allège du décor d'éternité et le rend attentif au processus plus qu'au résultat. Le traducteur est, à cette condition, un puissant pourvoyeur de théâtre, un effecteur de mémoire. »<sup>82</sup>.

En effet, chaque adaptation est différente. La retraduction de Jean-Claude Carrière accentue d'autres particularités de la pièce en général et de certains personnages en particulier que les traductions réalisées par Elsa Triolet ou André Markowicz et Françoise Morvan.

#### 3.1. Le caractère des personnages

Dans le spectacle d'Alain Françon, qui utilise le texte d'André Markowicz et Françoise Morvan, le personnage le plus enfantin, le plus comique et, en même temps, le plus tragique

---

<sup>81</sup> Site officiel de Peter Brook, [en ligne], <http://www.newspeterbrook.com/1981/03/05/la-cerisaie-1981/>, page consultée le 21 mai 2019.

<sup>82</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op. cit.*, p. 146.

puisqu'elle n'arrive pas à garder ce qui lui est cher est Lioubov Andreevna. Dans la mise en scène de Peter Brook ce rôle est assumé par Leonid Gaev.

Gaev est tout le temps agité, non seulement il évoque tout le temps des coups de billard, mais il les mime aussi, ce qui attire l'attention du public à ces phrases qui, au premier regard, sont un élément absurde de la pièce et n'y font aucun sens.

Comme il a été dit plus haut, la difficulté des coups dont parle Gaev devient de moins en moins impressionnante au cours de la pièce. Pourtant, ces paroles étant traduites presque mot-à-mot, elles restent peu compréhensibles. Mais, étant donné qu'elles ont, dans tous les cas, peu de chance d'être comprises par quelqu'un qui ne joue pas au billard, il se peut que ce fût la volonté de Peter Brook de rendre Gaev absolument incohérent et de donner des indices au public pour lui aider à comprendre de quoi parle le personnage en lui faisant mimer le jeu de billard.

Une autre expression récurrente de la pièce traduite littéralement est « petit cornichon » qu'utilise Yacha pour s'adresser à Douniacha. Yacha est insolent, il ne respecte plus ni ses maîtres, ni ses parents – il veut que sa mère, qui ne l'avait pas vu pendant cinq ans qu'il avait passés à Paris, le laisse tranquille. « Petit cornichon » n'est même pas sa façon de s'adresser à Douniacha, c'est plutôt un commentaire extrêmement vulgaire. André Markowicz et Françoise Morvan ont choisi comme équivalent français l'expression « A croquer », qui, il me semble, est plus claire que la traduction mot-à-mot et transmet l'attitude de Yacha envers Douniacha. Chez Elsa Triolet « petit cornichon » est devenu « petite caille », qui atténue le caractère vulgaire de Yacha.

### 3.2. Les registres de langue

Le texte de Jean-Claude Carrière est lexicalement assez proche de l'original, ce qui l'apparente avec la traduction réalisée par Elsa Triolet. Tout comme dans le cas du travail d'Elsa Triolet, l'approchement lexical des textes français et russe crée une sensation de langage soutenu dans le premier. Maurice Bénichou, assistant à la mise en scène de Peter Brook et interprète de Yacha en 1981, a dit dans un entretien : « Si nous nous sommes peu penchés sur l'historique et le côté russe de la pièce, nous nous sommes en revanche totalement soumis au texte lui-même. Nous en avons interrogé chaque mot, chaque signe de ponctuation, la forme même de son écriture, dans un souci de fidélité absolue à ce qu'il pouvait nous dire. »<sup>83</sup>. La traduction est donc en grande partie sourcière.

---

<sup>83</sup> CASALINO-VASORI Josette, JUDENNE Christiane, VANDEL-ISAACIDIS Catherine, *La Cerisaie*, Paris, Hatier, 1985, p. 111.

« Pourquoi tu m'as *infligé* Charlotte ?... »<sup>84</sup>, « Eh bien, messieurs ? Il va être trois heures, il serait temps de *vous retirer*. »<sup>85</sup>, « Ce Firs trop longtemps vivant, c'est mon opinion finale, n'est plus réparable, *il devrait rejoindre ses aïeux*. Et moi je ne peux que l'envier. »<sup>86</sup>, « Je me rappelle, j'étais jeune, j'avais peut-être quinze ans, mon pauvre père – il avait une boutique ici, au village – *m'envoya* un coup de poing, je *me mis* à saigner du nez... »<sup>87</sup> – l'utilisation du lexique appartenant au langage soutenu et du passé simple rend les paroles des personnages plus exquises, plus nobles. Les phrases citées ci-dessus appartiennent à Ania, Varia, Epikhodov et Lopakhine – des gens qui ont l'âge et le caractère variés, ils appartiennent à de différentes classes sociales, dans l'original ils parlent différemment l'un de l'autre, en fait, Tchekhov a créé une manière de parler particulière pour chaque personnage.

Christine Hamon-Sirejos remarque que « la traduction se heurte constamment à la question des registres de langue dont Tchekhov a subtilement doté ses personnages. La langue populaire et truffée d'expressions savoureuses de Firs suppose un autre traitement que celle de Douniacha, incorrecte et faussement recherchée. Les tirades grandiloquentes alternant pudiquement avec des replis elliptiques de langage chez Gaïev doivent contraster avec la langue pauvre syntaxiquement, mais ornée d'images populaires inattendues de Pichtchik, comme un propriétaire occidentalisé diffère d'un hobereau slavophile. A mi-chemin entre le monde de la bourgeoisie d'affaires et celui de la paysannerie, Lopakhine utilise un lexique pauvre, des ruptures de syntaxe et des calembours faciles dont le traducteur doit toujours s'efforcer de rendre compte, faute de quoi le personnage se trouve trahi, comme cela a presque toujours été le cas également dans les traductions plus anciennes du rôle d'Epikhodov truffé de mots recherchés, employés mal à propos ; l'oubli de ces effets dans la traduction conduisait inévitablement à l'abandon du caractère comique du personnage. »<sup>88</sup>.

### 3.3. L'espace de jeu

Tout en disant que Gaïev semble être le personnage le plus comique et que la langue de la traduction est plutôt soutenue, rien n'est figé dans cette version de *La Cerisaie*. Christine Hamon-Sirejos décrit : « La zone de jeu principale qui englobait comme dans la plupart des spectacles des Bouffes du Nord l'ancien plateau et une partie circulaire du parterre (à la manière de l'*orchestra*

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>88</sup> HAMON-SIREJOS Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov, La Cerisaie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 19.

antique) était délimitée par des tapis orientaux de tailles et d'aspects variables pour la plupart repris de la mise en scène de *La Conférence des oiseaux*. Les tapis différemment répartis suivant les actes, constituant au I l'espace chaud des retrouvailles, partiellement roulés au II comme des troncs d'arbres, enlevés au IV pour laisser apparaître le sol hostile de la maison désertée, formaient l'espace fictif et nomade du jeu. Deux paravents, quelques poufs également très mobiles complétaient ce dispositif qui ne donnait que très peu de points d'appui aux acteurs. »<sup>89</sup>.

En effet, l'espace du théâtre des Bouffes du Nord joue un rôle primordial dans cette mise en scène de la pièce. Maurice Bénichou explique : « Il n'y a pas de scène, pas de rideau, les acteurs sont donc très proches du public, ce qui permet un jeu plus direct, plus naturel, plus moderne. [...] Tout le théâtre est la maison, les spectateurs sont « enveloppés », pris à l'intérieur de l'histoire, pour pouvoir réagir. Nous ne pouvons pas jouer comme s'il y avait un mur. Ainsi nous circulons au milieu du public et nous utilisons même les balcons de la salle pour faire sentir davantage la grandeur de cette maison à l'abandon. Mais, en même temps, ce contact direct avec les spectateurs recrée totalement l'intimité de la pièce. Les murs lépreux, lézardés du théâtre correspondent aussi parfaitement à l'histoire. La maison où se déroule est vieille et attachante. C'est un endroit cassé, abîmé, mais encore luxueux qui traduit bien le fait que tout se détruit progressivement autour de cette femme, de retour chez elle après plusieurs années d'absence. »<sup>90</sup>. Effectivement, on dirait que dès le début les personnages portent le deuil du monde qui est en train de disparaître : même avant que Lioubov Andreevna n'arrive, tout le monde est déjà habillé en noir.

Les spectateurs sont vraiment intégrés dans le spectacle. Dans le deuxième acte, quand Gaev voit arriver Ania, Varia et Trofimov, il dit « Voici notre petit monde »<sup>91</sup> (« *A vot u nauiu uòym* » (*Et voici les nôtres*) en russe) en regardant dans la salle et, ainsi en incluant les spectateurs dans le « petit monde ». La traduction d'Elsa Triolet, « Voilà tout notre monde qui arrive. »<sup>92</sup>, est proche, mais elle n'inclue pas le lecteur dans l'action. André Markowicz et Françoise Morvan prennent la décision de traduire cette réplique en s'appuyant sur l'action sur scène (ce qui n'est pas étonnant, vu qu'ils ont réalisé la traduction *pour* la mise en scène d'Alain Françon) – « Voilà les enfants. »<sup>93</sup>. Effectivement, ce sont les jeunes Petia, Varia et Ania qui entrent.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>90</sup> CASALINO-VASORI Josette, JUDENNE Christiane, VANDEL-ISAACIDIS Catherine, *op.cit.*, p. 110.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>92</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *op.cit.*, p.528.

<sup>93</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *op.cit.*, p.54.

### 3.4. L'évolution des personnages

Ce n'est pas seulement le décor qui change, les personnages évoluent aussi. Quand Lioubov Andreevna entre sur scène pour la première fois, elle est joyeuse, elle suit son frère à la trace, elle rit, mais, plus tard, elle devient de plus en plus triste. Sa façon de parler évolue avec son humeur : dans l'acte I elle utilise un langage simple, courant et parle avec des phrases courtes comme « J'ai mangé des crocodiles. »<sup>94</sup>, déjà dans le deuxième acte elle commence à utiliser le passé simple qui est caractéristique du langage soutenu et formel, alors qu'il s'agit d'une discussion habituelle - « J'achetai une maison près de Menton, car lui, il y était tombé malade, et pendant trois ans je n'ai pas connu le repos, ni le jour, ni la nuit. Mon malade m'a martyrisée, mon âme s'est desséchée. Et l'année dernière, quand on vendit la maison pour dettes, j'allai à Paris, et là il me vola, il me rejeta et il se mit avec une autre... »<sup>95</sup>. Ce changement grammatical dans le discours de Lioubov Andreevna pouvait être décidé seulement par le traducteur puisque dans le russe il n'y a qu'une seule forme du passé, utilisée, évidemment, dans tous les registres de langue.

Le rythme de la pièce évolue aussi avec chaque acte. Au début les acteurs parlent vite, comme si leurs personnages voulaient rattraper le peu de temps qu'il leur reste dans le monde qui est en train de s'écrouler. Jean-Claude Carrière assure la vitesse des échanges entre les héros en utilisant, par exemple, des répétitions dans sa traduction : « La seule chose, oui, j'ai de l'argent, des tas d'argent, mais si tu grattes un peu, si tu réfléchis, moujik je suis, moujik je reste... »<sup>96</sup>. Le *oui* au milieu de la phrase, de nombreuses virgules, la répétition de *si*, de *moujik* transmet la détresse de Lopakhine et rend la phrase, d'un côté, plus tranchée, de l'autre côté, plus rapide.

Pourtant, vers la fin, la comédie devient tragique, alors, son rythme baisse, les pauses y deviennent de plus en plus longues. Dans le quatrième acte le réalisateur de la captation du spectacle a eu le temps d'enchaîner des gros plans relativement longs de Lopakhine, de Varia et des deux ensemble dans un silence absolu.

A la fin de la pièce, après avoir perdu son domaine, Lioubov Andreevna perd absolument son caractère enfantin : elle est navrée et sérieuse, elle parle plus posément, comme si chacune de ses phrases contenait un fait objectif, son discours n'est plus émotif. « Oui, mes nerfs vont mieux, c'est vrai. (On lui donne son manteau et son chapeau.) Je dors bien. Emportez mes affaires, Yacha, c'est l'heure. (A Ania) Nous nous reverrons bientôt, ma petite fille... Je vais à Paris. J'y vivrai avec l'argent que ta grand-tante nous avait envoyé pour acheter la propriété – Vive la tante ! –

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 16.

Mais cet argent ne durera pas longtemps. »<sup>97</sup>. Le texte original ne donne pas l'impression de cette factuelité puisque les phrases restent tranchées, parfois, Tchekhov utilise des points là où Carrière met des virgules – « Да. Нервы мои лучше, это правда. [...] Выносите мои вещи, Яша. Попа. »<sup>98</sup> (*Oui. Mes nerfs vont mieux, c'est vrai. ; Emportez mes affaires, Yasha. C'est l'heure.*) De plus, dans le texte russe il y a des inversions qui le rendent émotionnellement plus chargé – « Девочка моя, скоро мы увидимся... » (*Ma petite fille, bientôt nous reverrons*), qui ne sont pas transmises dans la version française. Les deux facteurs rendent la traduction plus tragique que ne l'est l'original.

Dans le premier acte, quand Ania demande à Varia si on a payé les intérêts, Varia répond « Avec quoi ? »<sup>99</sup>, en russe elle dit « Где там. »<sup>100</sup> (une expression qui veut dire *pas du tout* avec une note de sarcasme). En russe Varia répond, certainement, avec de la tristesse, mais aussi avec de l'humour, en français l'humour disparaît et, en plus, la réponse de Varia veut dire que la famille n'a plus d'argent, dans l'original on ne l'entend pas aussi clairement. Elsa Triolet, ainsi qu'André Markowicz et Françoise Morvan, choisissent comme équivalent de cette phrase « Bien sûr que non. »<sup>101</sup>. Toutes les trois traductions mettent donc en avant le fait que la famille a fait banquerote.

### 3.5. Le comique et le tragique dans le spectacle

Comme Alain Françon, Peter Brook a voulu présenter une nouvelle vision de *La Cerisaie*. Les deux metteurs en scène se sont servis de nombreuses notes de Stanislavski, ont accordés une très grande importance au rythme et à la ponctuation et disent qu'il s'agit définitivement d'une comédie. Donc, les deux pièces devraient avoir beaucoup en commun, mais cela n'est plutôt pas le cas.

L'interviewer de Maurice Bénichou dit que la mise en scène de Peter Brook « provoque souvent le rire des spectateurs »<sup>102</sup>, mais elle en provoque moins que la version d'Alain Françon.

Cet effet peut être lié aux décors imposés par l'espace du théâtre qui ont été décrits ci-dessus. Le motif de la destruction progressive est toujours souligné par l'espace du jeu, certains diraient, désinfecté et se met souvent en avant dans les paroles et le jeu des acteurs. Au début de l'acte II la chanson du comique Epikhodov est chantée amèrement. De plus, même la traduction

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>98</sup> TCHÉKHOV Anton, *op.cit.*, pp. 247-248.

<sup>99</sup> CASALINO-VASORI Josette, JUDENNE Christiane, VANDEL-ISAAKIDIS Catherine, *op.cit.*, p. 21.

<sup>100</sup> TCHÉKHOV Anton, *op.cit.*, p. 201.

<sup>101</sup> TCHÉKHOV Anton (trad. TRIOLET Elsa), *op.cit.*, p.506.

<sup>102</sup> CASALINO-VASORI Josette, JUDENNE Christiane, VANDEL-ISAAKIDIS Catherine, *op.cit.*, p. 113.

rapproche la chanson d'une lamentation puisqu'elle n'est pas rimée ce qui l'éloigne d'une chanson : « Que m'importe le bruit du monde / Les amis et les ennemis... / Si seulement mon cœur se réchauffait / Au feu d'un amour partagé... »<sup>103</sup>. Comme il a été dit plus haut, un effet pareil est produit par la traduction d'Elsa Triolet.

Si dans l'original, en rentrant de la vente, Lopakhine essaye de cacher sa joie, dans le spectacle de Peter Brook il ne cache pas ses émotions. Pourtant, il n'éprouve pas de la joie, mais plutôt de l'euphorie, du triomphe, de la malice. Quand Lopakhine a acheté le domaine, l'ancienne époque de l'aristocratie russe s'est terminée. Arrive l'époque des datchas, des estivants et de la nouvelle classe sociale des Lopakhines. Donc, dans la comédie *La Cerisaie*, mise en scène par Peter Brook, le tragique occupe une place importante sans en devenir la dominante.

La mise en scène et le jeu de l'acteur interprétant le rôle de Lopakhine rendent le personnage arrogant. La traduction de Jean-Claude Carrière y contribue aussi. Par exemple, en français Lopakhine dit : « Tu es beaucoup trop délicate, Douniacha. Tu t'habilles comme une jeune dame, et regarde-moi cette coiffure. Tu as tort. Chacun doit rester à sa place. »<sup>104</sup>, alors qu'en russe il dit « Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить. »<sup>105</sup> (les deux dernières phrases seraient littéralement traduites *Ce n'est pas admissible. Il ne faut pas oublier qui l'on est.*). Dans l'original, à la différence de la traduction, la phrase disant que Douniacha a tort est impersonnelle, la langue russe permet d'atténuer l'arrogance de Lopakhine. La dernière phrase est presque impérative : l'ordre de *ne pas oublier qui l'on est* est moins brutal que celui de *rester à sa place*.

### 3.6. Le non-dit dans la pièce

En outre, Peter Brook laisse beaucoup de liberté au spectateur. Le jardin n'est jamais représenté visuellement dans le spectacle. Il n'y a pas de sièges sur scène, les personnages s'assoient par terre, le peu de décor permet au spectateur d'imaginer lui-même l'intérieur de la maison.

Le texte comprend beaucoup de lacunes. De nombreux points de suspension marquent non seulement les pauses, ce qu'auraient pu faire des virgules, mais aussi l'inachèvement des idées que les personnages n'arrivent jamais à exprimer. La mise en scène et la traduction à deux, en utilisant chacune ses moyens, mettent en évidence un des aspects de la pièce d'Anton Tchekhov.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>105</sup> ТЧЕХОВ Anton, *op.cit.*, p. 198.



### 3.7. Le rapport du texte russe et de la troupe française

La relation entre les acteurs et les personnages est particulièrement intime. Le travail de Jean-Claude Carrière y contribue : c'est le seul traducteur qui modifie les prénoms des personnages dans les didascalies. Un des exemples les plus flagrants est le fait que Lioubov Andreevna devient Lioubov et même, parfois, Liouba. La différence entre les trois prénoms est importante : Ranievskaja n'est pas une jeune fille, elle est propriétaire du domaine et représente la dernière génération de la noblesse russe. Tous ces facteurs font qu'elle doit être appelée par son prénom long et son patronyme. Pourtant, Jean-Claude Carrière omet son patronyme, donc, crée une attitude plus familière envers l'héroïne par comparaison à l'original ; et la relation devient encore plus familière et intime quand le traducteur l'appelle par la forme courte de son prénom – Liouba, qui ne peut être utilisée que par les proches. Comme Jean-Claude Carrière a travaillé avec Peter Brook, la traduction est destinée directement à la troupe et non pas au large public. Etant donné que Ranievskaja dans le texte de la pièce est appelée soit *Lioubov Andreevna*, soit *petite maman*, les didascalies ne rapprochent que les acteurs des personnages. Je suppose que cette décision a été également prise dans le but d'économiser de la place du texte, sinon, le nom aurait été aussi modifié dans les paroles des personnages.

Pourtant, Jean-Claude Carrière, tout comme les autres traducteurs, n'économise pas la place sur les notes de bas de page. Il donne des commentaires très explicites pour des mots comme *hypothèque*, *kopek*, il explique brièvement qui est *Buckle*, mentionné par Epikhodov dans le deuxième acte. Ces explications et commentaires seraient encore un moyen de rendre le texte plus compréhensible et de le rapprocher de la troupe.

Bien que toutes les réalités russes soient expliquées en détail dans les didascalies, la pièce est aussi *francisée* dans certains passages. Par exemple, Jean-Claude Carrière traduit un nom parlant de la pièce – Petrouchka *le Louche*. C'est une décision intéressante puisque ce Petrouchka n'apparaît qu'une fois dans le texte, même pas en personne, c'est Gaev qui le mentionne, mais il est mis à part par la traduction du nom.

Charlotta est devenue Charlotte. Antoine Vitez disait que la traduction théâtrale n'est pas omnipotente, c'est la scène qui rend toutes les potentialités du texte réelles. Ainsi, dans la mise en scène de Peter Brook Charlotte devient française non seulement parce qu'elle porte la forme romane du prénom, mais aussi puisqu'elle parle sans aucun accent – ni allemand, ni russe.

Dans ses commentaires à propos de *La Mouette* de Tchekhov et du *Héron* de Vassili Axionov, Antoine Vitez écrivait :

## « TCHAÏKA. TSAPLIA

Les deux mots font assonance. *Tchaïka* la mouette, et *Tsaplia* le héron. Mais pas en français, et pour comble le héron est du genre masculin ici, féminin là-bas. On n’y fera rien : *la mer* est une femme chez nous, c’est une évidence reçue dans l’enfance ; à côté d’ici, en Italie, *il mare* est un homme. Et le docteur Faust poursuit en Allemagne la déesse Soleil, *die Sonne*, il enfouit sa tête entre ses mamelles, et nous ?

Cette irréductibilité de la traduction est comme un mystère : les objets n’ont pas le même sexe partout, les pensées non plus, tout au moins pour cette partie de l’humanité qui s’est avisée de donner un genre au monde, à l’image de la famille.

Le théâtre, heureusement, permet le travestissement : sa naïveté est si grande qu’il lui suffit de nommer les choses pour que les choses soient. Nous décidons que le Héron est une femme, alors, voilà, c’est une femme. Je ne *le* verrai plus autrement. »<sup>106</sup>.

Comme Jean-Claude Carrière et Peter Brook ont travaillé ensemble, leurs décisions auraient été prises en unanimité. Donc, le traducteur aurait fait son travail en prévoyant quelles *naïvetés du théâtre* allaient surgir sur scène. Jean-Claude Carrière pouvait jouer avec le texte comme il voulait sachant ce que la mise en scène de Peter Brook allait compenser ; tout traducteur n’a malheureusement pas cette chance.

En effet, la mise en scène peut compléter les lacunes de la traduction, ainsi que la traduction – celles de la mise en scène. Antoine Vitez disait : « Écrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d’une pensée unique, fondée sur l’activité même de traduire, c’est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d’inventer sans trêve des équivalents possibles : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l’autre. Et finalement, l’autre nom par quoi se désigne l’art de la mise en scène est encore traduction : système par où communiquent le monde du texte et le monde de la scène. Car, parmi toutes les définitions du rôle et de la fonction du metteur en scène, il en est une à laquelle on ne pense pas toujours : qu’il est un passeur. »<sup>107</sup>. L’idée que la traduction et la mise en scène soient, en fait, des activités très proches, voire une seule est illustrée par cet exemple du travail sur *La Cerisaie* où le traducteur et le metteur en scène ont travaillé ensemble. Dès fois, la traduction réalise ce que ne peut pas transmettre au spectateur le jeu d’acteur, dès fois, le jeu d’acteur, en transmettant la traduction à

---

<sup>106</sup> SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *op. cit.*, p. 543.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 586.

l'oral, la rend plus précise. Mais le plus souvent les deux visent le même but, alors, le spectateur peut percevoir l'interprétation à deux niveaux – textuel et visuel.

## Conclusion

La présente recherche sur la traduction théâtrale, dans le but de répondre à la question si c'est la traduction qui détermine la mise en scène ou le projet de mise en scène qui engage un certain rapport à la traduction, a évoqué plusieurs questions linguistiques, littéraires et artistiques. Pour transmettre un texte dramaturgique dans une langue étrangère le traducteur est obligé d'avoir un haut niveau de maîtrise de la langue-cible aussi bien que de la langue-source. Cela explique pourquoi toutes les traductions de *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov ont été faites avec la participation d'un locuteur natif de la langue russe.

D'ailleurs, Elsa Triolet était écrivaine, André Markowicz est poète, Françoise Morvan est dramaturge, Jean-Claude Carrière est écrivain, scénariste et parolier – tous les traducteurs, dont les textes ont été utilisés dans l'analyse, étaient également auteurs. Chacun d'entre eux a donc sans doute apporté son propre regard d'artiste sur la pièce d'Anton Tchekhov. Alors, que l'adaptation soit faite en vue d'une mise en scène particulière ou pas, tous les traducteurs mentionnés ci-dessus ont forcément assumé le rôle du dramaturge.

Un des effets dramaturgiques de la transmission d'une pièce dans une langue étrangère est le changement inévitable des caractères des personnages. La recherche présente a montré que plus la traduction est lexicalement proche de l'original, plus les caractères changent. Le plus souvent, dans une traduction presque littérale, les paroles françaises deviennent plus brutales qu'elles ne le sont dans l'original.

De plus, toute adaptation d'une œuvre étrangère transmet une ambiance culturelle du pays où l'œuvre avait initialement été créée. Lorsqu'il s'agit des textes de Triolet, Carrière, Markowicz et Morvan, dans les trois traductions on retrouve des emprunts à la langue russe faits par le biais de la translittération. Cela s'explique par le fait que dans chaque langue il y a des lexèmes qui désignent des réalités spécifiques au pays (comme *tartiflette* en français, par exemple). Les mots étrangers créent inévitablement une ambiance russe dans le spectacle. La traduction influence donc inexorablement la mise en scène quel que soit son projet.

Le rythme étant un élément clé des œuvres de Tchekhov, il présente un vrai défi pour les traducteurs. Tous recourent à une ponctuation particulière pour le transmettre en français, certains utilisent également des outils grammaticaux, tels que la mise en relief et l'inversion. Le seul texte où le rythme ne semble pas avoir reçu beaucoup d'attention de la part du traducteur est celui d'Elsa Triolet, c'est-à-dire, le seul texte qui ne visait aucune mise en scène.

Quant à Peter Brook, un des aspects de la pièce sur lequel il met l'accent dans sa mise en scène est la détérioration de l'univers des personnages – l'espace même du Théâtre des Bouffes du Nord l'a aidé à le faire. Jean-Claude Carrière, qui a travaillé avec Peter Brook, s'est servi du rythme pour transmettre la fin de l'époque des Gaev et des Ranevskaja : plus la situation s'empire, plus lentement parlent les personnages, plus leurs paroles deviennent grammaticalement et lexicalement chargées.

Ainsi, le travail en binôme de Peter Brook et Jean-Claude Carrière a fait que certains aspects de la pièce, comme par exemple la thématique de la disparition de l'aristocratie, symbole de la Russie du XIX<sup>ème</sup> siècle, sont soulignés par le texte aussi bien que par la mise en scène. Le spectateur a donc le jeu, les décors et le texte pour l'aider à percevoir cet élément de la trame.

Alain Françon dans son adaptation de *La Cerisaie* insiste, entre autres, sur la simplicité des personnages. Il les habille en costumes simples, il les fait rire et rester toujours insouciant ; la traduction les fait parler avec des expressions simples qui se créent grâce au recul lexical de l'original. Alors, la traduction et la mise en scène mettent encore une fois en avant le même aspect de l'œuvre de Tchekhov.

On dirait qu'Elsa Triolet ne pensait pas du tout au devenir scénique du texte qu'elle allait produire. Cette impression est surtout liée à une très grande proximité lexicale de la traduction et de l'original, au manque de rythme dans le texte français et aux changements résultant de ces deux facteurs. Tout de même, les pièces sont destinées non seulement aux créateurs de théâtre, mais aussi aux lecteurs, qui ne sont pas obligatoirement des spectateurs, ces lecteurs seraient l'auditoire ciblée par Triolet.

Quant au metteur en scène, en faisant le choix de travailler avec cette adaptation de *La Cerisaie*, il fait également le choix d'assumer les modifications subites par le texte à l'issue du travail d'Elsa Triolet. Par exemple, les personnages seront tels que la traductrice les a rendus – plus snobes et plus méchants.

Donc, qu'il s'agisse d'une traduction commandée par un metteur en scène ou d'une traduction issue d'un travail commun du traducteur et du metteur en scène, les deux s'influencent toujours mutuellement. Le texte joue un rôle primordial dans les adaptations scéniques des pièces, donc, la traduction a toujours un impact sur la mise en scène. Les aspects que le metteur en scène veut accentuer dans son spectacle sont également soulignés dans le texte traduit, ainsi, la mise en scène influe sur la traduction.

Par contre, le traducteur qui travaille sans avoir un projet de mise en scène en vue peut aborder la pièce comme un texte littéraire et rester indépendant de l'aspect théâtral de l'œuvre. Mais les décisions prises par ce traducteur vont quand même influencer la mise en scène. Il faut quand même préciser que, le plus souvent, les traducteurs de pièces de théâtre pensent au devenir scénique des pièces, par exemple, en prenant en compte le rythme et la sonorité du texte.

En théorie, chaque nouvelle mise en scène d'une pièce invite à faire une nouvelle traduction. Pourtant, les premières sont beaucoup plus nombreuses que les dernières. Julie Vatain-Corfdir l'explique de façon suivante : « L'exclusivité des droits de représentation à l'étranger n'étant consentie que pour une période relativement courte – et au prix fort – à qui souhaiterait monter la pièce, il est assez rare que de nouvelles traductions soient produites pour la scène, sans lien avec une mise en scène particulière. »<sup>108</sup>. De plus, Karine Samardzija, traductrice de croate, raconte : « Dans le monde du spectacle vivant, notre statut est très précaire, nous ne sommes pas intermittents, comme beaucoup d'auteurs dramatiques. Ce qui signifie que nous n'avons ni chômage, ni congés payés, quant à la retraite, c'est très compliqué. La plupart du temps, nous avons recours à des activités connexes pour (sur)vivre. »<sup>109</sup>. Si le traducteur doit *survivre*, il peut tout simplement ne pas avoir le temps pour (re)traduire des pièces.

La question des droits d'auteur et des droits de représentation en lien avec la traduction théâtrale, ainsi que celle du statut juridique du traducteur dans le monde de théâtre seraient des sujets éventuels de futures recherches sur la traduction théâtrale.

---

<sup>108</sup> MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *op.cit.*, p.66.

<sup>109</sup> Karine SAMARDZIJA, traductrice de croate. L'entretien que j'ai réalisé avec Karine SAMARDZIJA le 17 mai par courriel se trouve en annexe

## Bibliographie

### **A propos du théâtre :**

GINTZBURGER André, blog *Compte-rendu de spectacles de théâtre vus de 1970 à 1999 traduisant un lent désenchantement culturel et politique*, [en ligne], <http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-6613321.html>

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009

SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *Antoine Vitez. Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991

### **A propos de la traduction en général :**

ASSOULINE Pierre, *La condition du traducteur*, Paris, Centre national du livre, 2011

BALLARD Michel, CHEVREL Yves et BALLIU Christian (avec la collaboration de), *Antiquité et traduction : de l'Égypte ancienne à Jérôme*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019

BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984

HENRY Hélène, MALLERET Ève, « Traduire en français les rythmes de la poésie russe. », *Langue française*, n°51, 1981

MASLOWSKI Michel, « Regard anthropologique sur la traduction littéraire », *Hermès, La Revue*, n°49, 2007

### **A propos de la traduction théâtrale :**

MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Traduire le théâtre : Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2017

MAURIN Anne, *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*, Mémoire de recherche Master 2, sous la direction de Marie Bernanoce, Université Stendhal Grenoble 3, 2013

REGATTIN Fabio, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, N° 36, automne 2004

VITEZ Antoine, *Le devoir de traduire*, Arles, Actes Sud

### **A propos de Tchekhov, de *La Cerisaie* et de sa traduction :**

BOUNINE Ivan, « A propos de Tchekhov », [en ligne], [http://az.lib.ru/b/bunin\\_i\\_a/text\\_1840-1.shtml](http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1840-1.shtml)

BYKOV Dmitri, *100 cours avec Dmitri Bykov*, chaîne de télévision Dojd, 2015, émission télévisée, 20 minutes, <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ4YQg71txk>

YAKIMOVA Lioudmila, « La dynamique des motifs dans les œuvres d'Anton Tchekhov des années 1890-1900 : de l'ennui à la patience », *Kritika i semiotika*, n° 14, 2010

Rencontre avec André Markowicz et Françoise Morvan (ENS-lsh, 15/12/2008), revue Agôn, [en ligne], <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=801>

### **Corpus étudié :**

TCHEKHOV Anton (auteur), BROOK Peter (mise en scène), *La Cerisaie*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=oAWnmAmF4eY&t=6609s>

TCHEKHOV Anton (auteur), FRANÇON Alain (mise en scène), *La Cerisaie*, arte éditions, 2009, captation, 2heures 42 minutes, DVD

TCHÉKHOV Anton (traduction de MARKOWICZ André et MORVAN Françoise), *La Cerisaie*, Arles, Actes sud, 2002

TCHÉKHOV Anton (traduction de TRIOLET Elsa), *Œuvres I*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, 1967

TCHÉKHOV Anton, *Polnoe sobranie socinenij i pisem. Socinenija 12-13 P'esy 1889-1891*, Moscou, Nauka, 1978

### **Autres :**

DESANTI Dominique, *Les clés d'Elsa*, Paris, Éditions Ramsay, 1983

LECLERC Jacques, *Histoire de la langue française*, [en ligne], <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/histlngfrn.htm>

Site de la Maison d'Europe et d'Orient : [www.sildav.org](http://www.sildav.org)

Le Bulletin officiel du ministère de la Culture et de la Communication, N° 110, mars 1999

Dictionnaire des synonymes et nuances, Paris, Le Robert-SEJER, 2011

Dictionnaire Larousse, [en ligne], <https://www.larousse.fr/portail/>