

DU MÊME AUTEUR
chez le même éditeur

Le Moine noir
traduction F. Morvan et A. Markowicz

ANTON TCHEKHOV

Platonov

Traduit du russe par
Françoise Morvan *et* André Markowicz

Préface et notes
F. Morvan

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Nous remercions Georges Lavaudant, Claire Lasne, Françoise Bette, Jean-Louis Martinelli, Astrid Bas, Guillaume Rannou et tous les comédiens qui nous ont aidés à revoir cette traduction et à l'améliorer au fil des répétitions. Nous remercions tout particulièrement Emanuela Pace pour sa collaboration précieuse, tant à l'École des maîtres qu'au moment de clore cette édition et Michelle Nédélec pour son attentive relecture.

Titre original

Bezotsovchtchina

[Le titre manque dans le manuscrit.]

© 2005, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

deuxième tirage revu et corrigé

Château La Bouloie – 1, chemin de Pirey – 25000 BESANÇON

Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-109-1

premier tirage

© 2004, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

AVERTISSEMENT

Il n'existe, à proprement parler, pas de pièce intitulée *Platonov*.

En 1920, un manuscrit de Tchekhov, jusqu'alors conservé dans le coffre d'une banque de Moscou, est déposé aux Archives d'État. Il s'agit d'une liasse de onze cahiers, le premier incomplet de deux pages, la page de titre et la page 12 contenant la majeure partie de la scène 4 de l'acte premier. Sur le premier feuillet figure, de la main de Tchekhov, une dédicace au crayon presque effacée : *Je vous envoie... Maria Nikolaïevna. N'ayez pas peur. La moitié est barrée. En bien des passages... il faut encore... A. Tchekhov.*

De fait, une partie du manuscrit a été barrée à différentes époques, notamment lorsque Tchekhov l'a remis à l'actrice Maria Nikolaïevna Ermolova en espérant qu'elle veuille jouer le rôle d'Anna Pétrovna – espoir déçu, qui n'empêche pas, chose exceptionnelle pour Tchekhov, que le manuscrit ait été conservé.

Du fait qu'à la date du 14 octobre 1878, une lettre d'Alexandre, son frère aîné, critique un drame d'Anton qu'il désigne par un néologisme à suffixe péjoratif *bezotsovchtchina* signifiant à peu près *l'absence de pères*, on admet que tel est le titre perdu de cette pièce de jeunesse. Au moment où il l'écrivait, Tchekhov, âgé de dix-huit ans, était au lycée de Taganrog où

l'avait laissé sa famille, partie à Moscou après la ruine de son père.

Publiée pour la première fois par N. F. Beltchikov en 1923, elle a longtemps été jugée injouable du fait de sa longueur, longueur qui explique que l'on ait jusqu'à présent considéré comme version « définitive » la version brève, tenant compte des trois strates de corrections d'auteur, à l'encre rouge et bleue, au crayon, puis d'une encre décolorée. M. P. Gromov, dans son édition russe des *Œuvres complètes de Tchekhov* (éditions de l'Académie des sciences de l'U.R.S.S., tome II), édition accompagnée d'une longue et précieuse étude textologique à laquelle nous empruntons ces précisions, donne en note toutes les variantes en les commentant. C'est cette édition qui nous a servi. Nous avons placé entre crochets les passages supprimés par Tchekhov et donné en note les variantes. Si ces passages sont loin de représenter la moitié du manuscrit, comme on pourra le voir, ils sont d'une importance capitale pour la compréhension de l'ensemble.

FRANÇOISE MORVAN

D'UN ÉCHEC L'AUTRE

Platonov passe pour une pièce manquée : pas seulement une pièce injouable en raison de sa longueur (la représentation de la version la plus brève devrait durer plus de six heures) mais plutôt une pièce qui serait jouable à la condition de miser sur elle et de faire le pari de l'amener à son terme, presque contre elle-même, en assumant le risque du contresens.

Le premier en France à s'être engagé dans cette expérience étrange a été Jean Vilar, en 1956, travaillant à partir d'une version du texte que l'on pourrait dire reconstituée plutôt qu'abrégée. L'adaptation de Pol Quentin, *Ce fou de Platonov*, a fait date parce qu'elle introduisait, en même temps qu'une œuvre jusqu'alors oubliée, une nouvelle manière de lire Tchekhov. C'est encore, après un quart de siècle, une photographie de la représentation qui illustre l'article « Théâtre » de Jean Duvignaud dans l'*Encyclopædia Universalis* et la légende (*Le désir de Ce fou de Platonov d'Anton Tchekhov, celui d'une société dont il a écrit le chant du cygne*) indique bien la raison pour laquelle la pièce est devenue une sorte de référence obligée : pour la première fois, la portée contestataire du théâtre de Tchekhov était donnée pour primordiale ; pris dans une période de ruptures et de tensions, il apparaissait comme l'expression de ces forces – expression d'autant plus bouleversante qu'elle surgissait

presque à son insu, par un effort instinctif de lucidité dont l'histoire devait révéler, après coup, toute la portée.

Cette première pièce de Tchekhov était à tous égards une œuvre inaugurale, une œuvre de précurseur : précisément parce qu'elle était première, elle opérait comme révélatrice – de l'œuvre à venir, comme du théâtre à venir, et du changement social qu'elle montrait tacitement nécessaire. La folie de Platonov valait pour condamnation d'un monde : elle était, à elle seule, une expression d'un état prérévolutionnaire. Violente, et maladroite, la pièce se trouvait avoir une fonction extraordinairement efficace d'opérateur de lecture. Elle ne la renouvelait pas en profondeur mais elle la modifiait dans sa totalité en l'infléchissant. Cela explique la perspective dans laquelle s'est inscrite la première traduction exhaustive (ou, du moins, se donnant pour telle) de la pièce par Elsa Triolet. Offrir une traduction largement accessible, c'était offrir le matériau de représentations qui gardaient, bien sûr, leur caractère hasardeux puisqu'il fallait tenter une interprétation, mais qui ne paraissaient plus impossibles.

De nombreux metteurs en scène, après Jean Vilar, se sont pris au jeu – Gabriel Garran, Daniel Mesguish, Patrice Chéreau, entre autres, avant Georges Lavaudant pour qui cette traduction, à l'origine, a été écrite. Il va de soi que le fait de demander ou de donner une nouvelle traduction découle de ce désir de relever le défi : une nouvelle approche, pourvu qu'elle soit fiable, c'est une chance neuve donnée au texte ; elle légitime certaines interprétations, elle en interdit d'autres et peut amener une compréhension plus fine. La version d'Elsa Triolet a pour caractéristique majeure sa fidélité à un français littéraire qui assure

souvent ses meilleures réussites mais tend à effacer les acrobaties stylistiques de Tchekhov. On peut s'agacer de ces acrobaties comme d'une virtuosité maladroite qui ne servirait qu'à retarder la lecture en la compliquant ; une fois le texte classé dans la catégorie du « mal écrit », il est tentant de le rendre accessible en réduisant sa maladresse et son étrangeté. Mais on peut aussi être sensible à ces glissements d'un registre à l'autre, ces inclusions de tournures dialectales, de langues étrangères, de citations ou de lectures, à ces lourdeurs et ces répétitions jouxtant des passages d'une légèreté d'autant plus étonnante qu'ils se trouvent pris dans cette trame étrange (pour un lecteur français, du moins). Surtout, on peut être attentif à ces changements de registres comme expression d'autant de voix différentes permettant de capter chaque personnage : Ossip, le voleur de chevaux, ne parle pas « mal », il parle avec un rythme qui n'est qu'à lui, comme le style fleuri et suranné de Glagoliev n'est qu'à lui.

Ce qui fera la force des grandes pièces de Tchekhov, et notamment de *La Cerisaie*, où chaque personnage est piégé par son propre langage, est déjà présent dans cette pièce et l'on ne soulignera jamais assez la particularité du style de Tchekhov, tout entier présent dès cette pièce inaugurale qui n'est même pas une première pièce puisqu'elle n'a pas eu d'autre existence qu'avortée de son vivant : ce n'est pas une reconstitution de langue parlée, ce n'est pas un montage de calques reproduits en vue de donner une vue réaliste d'une société bariolée ou de peindre tel personnage par son langage, bien que cela nous soit donné aussi, mais comme au surplus ; le pittoresque, la visée réaliste ou psychologisante sont, d'entrée de jeu, dépassés grâce à une caractéristique première, qui semble être restée

inaperçue des traducteurs comme des commentateurs, et qui est une manière intuitive, rapide, légère, de transcrire une langue orale comme on noterait des phrases entendues, dans leur perfection expressive, à la manière d'un musicien notant d'oreille une mélodie aux variations ténues. Ce qui est prodigieux dans ce maniement de la langue, et qui fait de *Platonov* une pièce novatrice, de nos jours encore, c'est cette manière de jouer sur les plus fines distorsions, les plus inattendues parfois, du russe : pas une phrase n'est neutre, même si Tchekhov joue de ce qui peut passer pour la banalité absolue, la langue qu'il est donné à tous d'entendre, et exploite des possibilités qui semblent si bien aller de soi qu'elles restent invisibles.

Transposer une telle langue est, bien sûr, problématique, et d'autant plus problématique que retrouver cette évidence, à supposer que l'on y parvienne en français, revient à se heurter à une tradition radicalement hostile à un tel traitement de l'oralité. Il est, bien sûr, possible de transposer la langue parlée au théâtre ou d'en donner une adaptation comme l'ont fait certains romanciers, mais sous réserve de la placer entre guillemets – des guillemets invisibles mais d'autant plus présents qu'ils signalent à tout moment l'anomalie, voire l'incongruité ou la monstruosité de la chose.

À ce propos, peut-être n'est-il pas inutile de revenir sur un travail de traduction commencé il y a quatorze ans et repris au fil des répétitions, au fur et à mesure que nous traduisions les autres pièces de Tchekhov et que d'autres mises en scène nous donnaient l'occasion de revisiter *Platonov*.

I. SUR UNE EXPÉRIENCE DE TRADUCTION

L'expérience a commencé, peut-être n'est-il pas inutile non plus de le rappeler, comme la prise de conscience d'un échec. Il s'agissait d'une première traduction du théâtre de Tchekhov, demandée à un jeune traducteur qui n'avait jusqu'alors traduit que *Le Révizor* de Gogol à la demande d'Antoine Vitez. Le texte de *Platonov*, que nous avons relu à deux, sans que, pour ma part, j'aie, à ce stade, participé à la traduction, nous avait laissé une impression désastreuse : un long mélodrame, vaguement cauchemardesque, dans lequel, même en pataugeant laborieusement, on avait peine à se retrouver. Il y avait bien, parfois, des lueurs, des trouvailles, une ébauche des thèmes du théâtre de Tchekhov mais, en fin de compte, la question qui s'imposait à nous était, en bref, pourquoi un grand metteur en scène allait-il s'enfoncer dans un pareil bourbier ? Il est à craindre que *Platonov* provoque la même réaction de la majorité des lecteurs, et surtout des jeunes lecteurs, découvrant l'œuvre de Tchekhov avec cette pièce inachevée – mais il est à souhaiter aussi qu'ils puissent partager ce qui a été l'un de nos plus grands chocs au théâtre : participant au travail à la table, puis aux premières répétitions, nous avons constaté que nous n'avions rien compris, ni l'un ni l'autre ; les répliques étaient justes, à cela près que l'humour de Tchekhov nous avait échappé et que nous n'avions pas saisi que c'était par leur rapidité qu'elles devaient faire mouche pour que le lourd mélo se change en une succession de scènes virevoltantes, enchaînées avec drôlerie.

C'est à cette occasion que nous avons commencé à travailler vraiment, en comprenant que le sens d'une réplique n'apparaît que par la voix de l'acteur, et c'est à cette occasion aussi que nous avons commencé notre expérience de traduction à deux, l'un écoutant le russe pour en saisir l'intonation et la restituer comme on peut le faire d'une langue maternelle, l'autre cherchant dans la mémoire du français l'expression possible, à restituer avec cette espèce d'évidence qui la rend invisible.

Ce qui avait surpris dans la première version, la version brute, de cette traduction mise en scène par Georges Lavaudant, c'était une tentative de transposer la langue de Tchekhov qui s'apparentait à une provocation – une provocation qui, bizarrement, loin d'irriter, devait susciter des flots de commentaires enthousiastes ; il est vrai que le texte était servi par une mise en scène exceptionnelle et qu'il y avait là une rencontre rare entre un metteur en scène, un texte et une langue nouvelle : en somme, une provocation résultant de l'union de trois énergies et donnant l'impression de découvrir un Tchekhov revu à neuf. Étonnés par ces commentaires dithyrambiques, nous nous étions mis en devoir de reprendre cette traduction pour l'édition, en effaçant les excès de la première version, en essayant de gagner en précision et en veillant, pour finir, non sans que ce point ne nous ait valu de longs débats, à respecter une sorte de patine de la langue. En cela, nous ne faisons que reprendre la démarche du jeune Tchekhov, supprimant, comme l'écrit M. P. Gromov, *les plaisanteries douteuses, les expressions triviales, les jargonismes juifs*. Nouvelle surprise : l'éditeur voulait une traduction de *Platonov*, bonne ou mauvaise, peu lui importait ; pas question de nous laisser poursuivre nos amendements. Le texte qui est paru au cours de

l'été 1990, est donc une version améliorée mais dont nous étions bien les premiers à connaître les défauts. Au fil des mises en scène et du stage à l'École des maîtres avec Jean-Louis Martinelli, bénéficiant d'un long travail d'approche et de la comparaison avec des éditions étrangères, notamment, grâce à Emanuela Pace, l'édition italienne d'Ettore Lo Gatto, nous l'avons peu à peu corrigée. Nombreux sont les comédiens à qui nous pouvons être reconnaissants de nous avoir permis de trouver des répliques jusqu'alors bancales, nombreux aussi les metteurs en scène et les assistants dont les recherches nous ont aidés.

Or, chose étrange, plus la traduction se rapprochait de la langue de Tchekhov, plus elle devenait l'objet de commentaires acerbes de la part de critiques qui, souvent, avaient été les premiers à prodiguer des éloges à ce qu'ils continuaient d'appeler l'*adaptation de Markowicz*. Ni adaptation ni provocation : le contresens était complet depuis le début. L'aimable provocation d'un jeune traducteur était devenue l'expression d'un odieux parti pris de modernité, les accusations de lourdeur et de vulgarité venant souligner une vérité à laquelle nous continuions d'attenter, aggravant notre cas année après année ; le *vrai Tchekhov* n'était pas ça. Quoi, ça ? Cette intolérable modernité.

Nous aurions pu expliquer qu'avant d'utiliser un mot nous avions vérifié qu'il était employé à l'époque de Tchekhov. Nous aurions pu renvoyer, par exemple, à *La Recherche du temps perdu* où nous avons trouvé tant d'expressions que nous ne nous étions pas autorisés à reprendre, nous censurant nous-mêmes pour ne pas déchaîner les foudres des censeurs. Proust, quelques années après Tchekhov, s'applique, avec la même finesse, à capter les styles et noter les expressions dans

l'instant qu'elles se diffusent. Le résultat est d'une modernité, puisque la modernité semble encore se confondre avec l'usage de la langue parlée, qui peut bien étonner autant que celle de Tchekhov : *Mais non, c'est pas de la blague, vous avez l'air de croire que je fais le boniment, que c'est du chiqué ; je vous y mènerai voir, vous direz si j'ai exagéré, je vous fiche mon billet que vous revenez plus emballée que moi*, dit le peintre au cours du dîner chez les Verdurin au cours duquel Swann se fait mal voir. Et le professeur Brichot, comme Glagoliev père succédant à Glagoliev fils, à propos de Blanche de Castille, au cours du même repas : *Mon Dieu, Madame, je ne voudrais pas alarmer les âmes respectueuses s'il y en a autour de cette table, sub rosa... Je reconnais d'ailleurs que notre ineffable république athénienne – ô combien ! – pourrait honorer en cette capétienne obscurantiste le premier des préfets de police à poigne. Anna Pétrouva, que l'on nous accuse de faire parler comme un charretier, emploie une langue châtiée en regard de celle d'Albertine : Quel temps ! Au fond l'été sans fin de Balbec est une vaste blague... Comme vous devez vous raser ! Vous ne trouvez pas qu'on se bêtifie à rester tout le temps sur la plage ?... Vous n'étiez pas aux courses de la Sogne ? Nous y sommes allés par le tram, et je comprends que ça ne vous amuse pas de prendre un tacot pareil !... J'aurais fait trois fois l'aller et retour avec ma bécane. Platonov, lui, au moins, évoque le vélodrome de Voïnitsev et non sa bécane... Mais ce n'est pas affaire de mots, pas même affaire de syntaxe : Proust peut bien employer le vocabulaire qu'il veut, qualifier les femmes qui vont chez Odette de *complètement nulles* et Charlus de *dingo*, ce qui ne manquerait pas d'indigner puisque même l'emploi du*

verbe *chialer*, attesté dès 1847, suffit à faire scandale (or, la distinction existe en russe aussi et Voïnitsev, essayant d'ironiser sur lui-même, ne dit pas qu'il *pleure*). L'essentiel est que Proust cite avec des guillemets : ses inclusions de styles divers gardent qualité de pastiche, elles ne touchent pas à l'essentiel. Pour Tchekhov, au contraire, et dès *Platonov*, la langue est ce chaos, ce mélange, donné brut, et il n'y a aucun jugement d'aucune sorte sur ce matériau, aucune hauteur, aucune distance prise, aucune référence à une norme qui serait transgressée. De là vient le côté inadmissible de ce théâtre, et il va de soi que *Platonov* est bien moins admissible que les pièces suivantes puisqu'elles en sont toutes, à leur manière, des versions normalisées.

Moderne, on peut dire de ce drame énorme qu'il l'était d'entrée de jeu : une voie ferrée traverse la scène, des cheminots travaillent aux remblais, Glagoliev 2 rentre de Paris avec sa brosse à dents, Sacha lit *Les idéaux de notre temps*, un roman de Sacher-Masoch tout juste traduit en russe, on évoque la mort de Nékrassov qui vient d'avoir lieu, les personnages sortent de l'actualité la plus proche (outre les cabaretiers et les propriétaires de mines de charbon à demi ruinés, on a retrouvé un général Platonov et un aspirant Grékov qui vivaient à Taganrog), la langue marquée de dialectismes méridionaux est celle de la Russie du Sud, les allusions à la guerre de Crimée et au tsar Alexandre II, toujours régnant, sont d'une audace que l'on a peut-être peine à mesurer : « *Tu sers depuis longtemps, Triletski ?* » « *Trente et un ans, Votre Majesté Impériale !* » – « *Repos. Rentre tranquille ! Salue tout le monde là-bas !* », dit Ivan Ivanovitch Triletski, se vantant d'avoir eu des milliers de roubles