

Potentiel théâtral du roman *Les Démons* de
Dostoïevski dans ses traductions françaises

Analyse comparative de cinq traductions françaises

Bryan Vallecalle

Mémoire de master

Programme de master : Traduction et communication multilingue

Département de français

Institut de langues et de traduction

Faculté des Lettres

Université de Turku

Avril 2024

UNIVERSITÉ DE TURKU

Institut de langues et de traduction / Faculté des Lettres

VALLECALLE BRYAN : Potentiel théâtral du roman *Les Démons* de Dostoïevski dans ses traductions françaises. Analyse comparative de cinq traductions françaises.

Mémoire de master, 73 p. (10 p. d'annexes)

Département de français

Programme de master : Traduction et communication multilingue

Avril 2024

-

Ce mémoire a pour objectif de descendre dans le roman *Les Démons*, des éléments constitutifs du théâtre. Nous cherchons à comparer les potentialités d'adaptation respectives de cinq traductions françaises de cette œuvre de Dostoïevski. Les traducteurs sélectionnés sont Jean-Louis Backès (dans une traduction revue d'Elisabeth Guertik), André Markowicz, Elisabeth Guertik, Boris de Schlöezer et Victor Derély.

Romancier réaliste russe du 19^{ème} siècle, Dostoïevski est connu pour la puissance dramaturgique de ses œuvres, la complexité de ses personnages et la profondeur de leur construction psychologique. Ce sont des atouts qui se retrouvent dans *Les Démons* et qui nous semblent transposables dans l'écriture dramaturgique théâtrale.

Nous effectuons une analyse historique et biographique pour justifier toute connexion entre Dostoïevski et l'univers théâtral. Cette contextualisation est étayée par l'étude de biographies faites sur l'écrivain, principalement celles de Dominique Arban et Virgil Tănase. Nous tissons également ces liens par le biais d'analyses théoriques sur la question dostoïevskienne faites par René Girard ou Jean-Louis Backès.

Dans un second temps, un portrait d'éléments constitutionnels du théâtre, est dressé dans le but de mieux comprendre ce qui constitue le texte théâtral. Ce travail théorique se concentre majoritairement sur l'ouvrage théorique *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld. Les éléments que nous analysons et comparons dans ce mémoire sont séquencés en quatre piliers : les didascalies, les dialogues et monologues, les personnages, la *mimésis* et la *catharsis*. Ils servent de points de repère pour mieux définir le théâtre et le texte théâtral, mais aussi de points de comparaison pendant notre travail d'analyse comparative.

Les résultats montrent qu'il y a effectivement dans *Les Démons*, dans la structure même du roman, des constructions et des mécanismes qui se retrouvent dans les textes dramatiques théâtraux. Le narrateur est également un personnage de l'action et sa subjectivité peut servir de référence pour celle du public. Des influences et connotations théâtrales existent dans le roman : dans son essence et dans la genèse des personnages.

Les traductions sont comparables. La pièce d'Albert Camus de 1959 est utilisée en toile de fond pour illustrer les possibles de théâtralisations. Les traductions récentes semblent porter davantage d'outils pour la mise en scène du roman, dans l'écriture ou le paratexte. Les résultats sont encourageants, les traductions semblent plus ou moins théâtralisables. En outre elles ont des potentiels différents ayant chacun leurs subtilités interprétatives.

Mots-clés : traduction, littérature, théâtre, adaptation, réécriture, oralité

Table des matières

1. Introduction.....	1
2. Contexte historique et cadre théorique.....	4
2.1. Inspirations du romancier Fiodor Dostoïevski.....	5
2.2. Réception française des écrits de Dostoïevski	9
2.3. Mise en scène et traduction en tant que procédés métonymiques.....	10
2.4. Traduction théâtrale et adaptation.....	19
2.4.1. Traduction romanesque vs traduction théâtrale	20
2.4.2. Dialogues et oralité	23
2.4.3. Gérer le non-dit	24
2.4.4. Quel type de traducteur pour la traduction théâtrale ?.....	25
2.4.5. Éléments du potentiel théâtral dans le roman	27
3. Analyse.....	36
3.1. Matériau de recherche et méthode	38
3.2. Analyse.....	46
3.3. Théâtralisation : des didascalies aux personnages	47
3.4. Des personnages aux dialogues et des monologues.....	54
3.5. De l'adaptation au développement cathartique	59
4. Conclusion	66
Bibliographie	70
Annexes	i
Annexe 1. Résumé en finnois – Suomenkielinen tiivistelmä.....	i

Liste des figures

Figure 1. Coïncidence entre « l'ensemble des signes textuels » T et « l'ensemble des signes représentés » P.....	12
Figure 2. Croissance de la coïncidence entre le texte et la représentation : comparaison entre le texte de théâtre Tt et le texte de mise en scène T' (par rapport à « l'ensemble des signes représentés » P).....	12
Figure 3. Réduction ou croissance de la coïncidence entre le texte et la représentation : comparaison entre la coïncidence entre un « mauvais » texte de mise en scène T ₁ ' et un « bon » texte de mise en scène T ₂ ' (par rapport à « l'ensemble des signes représentés » P).....	13
Figure 4. Potentiel théâtral de différentes traductions : observation de l'intersection de plusieurs textes de traductions, Tr1 difficilement théâtralisable, Tr2 assez théâtralisable, Tr3 facilement théâtralisable (par rapport à « l'ensemble des signes représentés »)	13
Figure 5. Potentiel théâtral augmenté d'une par l'utilisation de plusieurs traductions : Tr1 difficilement théâtralisable, Tr2 théâtralisable, Tr3 facilement théâtralisable (par rapport à « l'ensemble des signes représentés » P).....	15

1. Introduction

Nous allons nous intéresser dans ce mémoire au travail du grand romancier russe du 19^{ème} siècle : Fiodor Dostoïevski. Dans un premier temps nous allons essayer d'analyser la dramaturgie romanesque de l'auteur et voir si elle pourrait exister en tant que dramaturgie théâtrale : Dostoïevski écrivait des romans et nous cherchons à voir s'ils pourraient être lus comme des textes de théâtre. Pour ce faire, nous allons nous intéresser aux intuitions et aux informations fournies par ceux qui ont mis en scène, ou pensé la mise en scène de Dostoïevski : Albert Camus, des biographes du romancier (Dominique Arban, Virgil Tănase, André Gide, et Nina Gourfinkel). Nous allons ensuite essayer de tisser les liens entre ceux qui ont travaillé sur l'œuvre de Dostoïevski, mais qui ont, ou ont eu, une implication forte dans le monde du théâtre comme André Markowicz, traducteur de toute l'œuvre de Dostoïevski, dont les traductions seront observées de près dans notre analyse comparative. Ce mémoire est basé sur un travail important de contextualisation biographique du romancier. L'auteur est connu pour la puissance psychologique et dramaturgique de ses œuvres, mais nous pensons qu'il existe aussi une théâtralité dans certains de ses écrits. C'est ce que nous allons tenter d'observer dans cinq traductions françaises d'un roman majeur de Dostoïevski, *Les Démons* (ou *Les possédés*), roman qui a d'ailleurs été mis en scène, mais qui surtout nous semble être un bon support d'adaptation.

Les correspondances et les articles écrits par Dostoïevski, mais aussi les témoignages de ses biographes ou de ses exégètes semblent montrer un lien entre sa vie et ses écrits. Girard (1979 : 125), expert de la question dostoïevskienne, dit que « [c]e n'est pas avec la biographie de Dostoïevski qu'on expliquera son œuvre, mais on finira peut-être, grâce à l'œuvre, par rendre la biographie vraiment intelligible ». Une partie de ce travail de compréhension de l'homme a d'ailleurs déjà été effectué par ses biographes. Ses inspirations littéraires, ses lectures, permettent également de comprendre mieux la genèse de ses œuvres. L'écrit se calque parfois sur la vie de Dostoïevski. Les tragédies vécues par l'auteur se retrouvent régulièrement dans ses romans. Le père haï Fiodor Karamazov dans *Les Frères Karamazov*, qui porte d'ailleurs le même prénom que le romancier, est assassiné comme le fut le père de Dostoïevski (Arban, 1962 : 32). Dans le même roman, le personnage principal Aliocha Karamazov a le même prénom que le garçon qu'a perdu Dostoïevski en bas âge (id. : 169). Enfant, Dostoïevski a été témoin du viol d'une jeune fille qui succomba à ses blessures (Tănase, 2012 : 17). Cet événement semble

transparaître dans plusieurs personnages de petites filles, en particulier dans *Les Démons*, avec celui de la petite fille victime de Nikolaï Vsévolodovitch Stavroguine, personnage démoniaque capital de l'œuvre. Cette enfant finit par succomber aux blessures psychologiques et se suicide. Le vécu et la dramaturgie de Dostoïevski semblent liés. Dans *Le Joueur* et à moindre mesure, dans *L'Adolescent*, l'écrivain met en scène son addiction au jeu. Il existe un nombre important de moments vécus par Dostoïevski qui se retrouvent partiellement, voire presque entièrement, dans son œuvre littéraire. Certaines scènes qui peuvent sembler à la fois anodines et improbables dans ses œuvres sont parfois des témoignages d'évènements qui ont marqué l'auteur. Dans *Les Carnets du sous-sol* le narrateur, homme méchant, est une sorte de représentant d'une certaine médiocrité invasive et fâcheusement humaine. Lors d'un déplacement en calèche, ce narrateur est pris d'impatience et frappe un cocher dans la nuque, pour que celui-ci aille plus vite. Le cocher se met à fouetter avec vigueur ses chevaux qui pourtant sont déjà au galop. Cette scène est une sorte de traumatisme originel pour l'auteur qui en a été un témoin visuel (id. : 25). De manière générale, ces liens entre sa vie et ses romans semblent plus ou moins évidents grâce aux écrits annexes que Dostoïevski a produit au cours de sa vie : ses articles ou ses correspondances, mais également grâce au travail des biographes et exégètes de l'homme. Le lien entre le vécu de l'auteur et son œuvre romanesque n'est pas seulement important pour essayer de le comprendre, ainsi que ses idées et ses convictions, mais il structure notre impression que Dostoïevski s'est en partie servi du roman comme support de mise en scène de ce vécu. Il se sert d'éléments réels pour mettre en avant ses projections en captant sa vision de la Russie dans des romans où la morale prend une portée cathartique. C'est ce qui nous encourage à appuyer notre travail dans une contextualisation historique et biographique, puisque nous pensons qu'elle permet l'extraction du potentiel d'écriture théâtrale de Dostoïevski. Notre raisonnement est le suivant : si le vécu de l'auteur transpire dans ses écrits, et que le théâtre est de près ou de loin une constituante de son vécu, alors ses écrits pourraient aussi être chargés d'une théâtralité. Concrètement, il s'agit de chercher les éléments de son vécu qui pourraient expliquer une écriture théâtrale ou adaptable à la scène. Notre travail omet la difficulté du positionnement pour ou contre l'adaptation de romans en pièce de théâtre. A la place, nous cherchons simplement où et comment elle est possible. Notre postulat de départ est que, en accord avec Anne Ubersfeld (1993 : 19), n'importe quelle œuvre, n'importe quel roman, peut donner naissance à une interprétation théâtrale. A partant de ce postulat, nous allons essayer de voir en quoi les romans de Dostoïevski, en nous concentrant sur le

roman *Les Démons*, ont dans leur structure une potentialité d'adaptation à la scène. Nous observerons ensuite si cette potentialité est la même dans cinq différentes traductions françaises. Nous ne chercherons donc pas à prouver si le roman est adaptable ou non, mais plutôt de desceller les éléments transmissibles à la scène, ce que Toussain (2021 : 2) définit comme ce qui est « théâtralisable ».

En bref, nous cherchons à voir dans les différentes traductions ce qui permet de mettre en scène le roman : tout ce qui peut donner des indications scéniques, aider à construire les personnages, et mettre en place une dramaturgie cathartique. L'objectif est d'ériger des exemples de ce qui peut être recherché pour un bon passage du texte à la scène. Ces cinq traductions seront analysées, non pas pour les juger entre elles, mais plutôt pour mettre en valeur comment leurs potentialités réciproques peuvent s'incarner dans une traduction théâtrale. Nous pensons que la multiplicité de traductions, d'interprétations, pourrait être autant de révéléateurs de possibles de mise en scène. Il ne s'agit pas d'un travail de hiérarchisation, mais plutôt d'une tentative de compréhension de l'œuvre, de sa théâtralisation et de sa traduction.

Nous allons comparer des segments qui nous semblent théâtralisables, observer les différents choix de traduction, les interprétations convergentes ou divergentes, et tenterons d'analyser le potentiel de chacune, en accord avec les concepts théoriques développés en première partie.

Notre approche théorique se divise en quatre sous-parties, qui pourraient être séparées en deux grands axes (2.1-2.2 et 2.3-2.4). La première est une mise en contexte et la seconde est une exploration théorique du théâtre, des différences entre les textes romanesque et théâtral, mais aussi du travail de traduction du texte théâtral.

Nous établirons les liens entre Dostoïevski et les auteurs qui l'ont inspiré, notamment des auteurs de théâtre (2.1), puis nous présenterons brièvement les problématiques de l'écriture du romancier russe dans le contexte de la traduction de ses œuvres vers le français (2.2).

Le chapitre suivant (2.3) propose une définition et une description du texte de théâtre et de ce qui le rend possible. Dans ce chapitre (2.3), nous nous intéresserons également aux textes qui rendent la réalisation scénique possible et à leur importance pour faciliter le passage du texte à la mise en scène. Le chapitre suivant (2.4) se concentrera principalement sur le travail de traduction théâtrale. Les spécificités du texte théâtral

(notamment par rapport au texte romanesque) à prendre en compte pour le traducteur y seront analysées dans quatre sous-ensembles (2.4.1-2.4.4). Le dernier sous-ensemble (2.4.5) est une présentation détaillée des quatre piliers, constituants du théâtre, sur lesquels nous baserons notre analyse, à savoir : les **didascalies**, les **dialogues** et monologues, les **personnages**, ainsi que la *mimèsis* et la *catharsis*.

Le chapitre 3 précèdera notre analyse comparative et nous y présenterons nos hypothèses. Seront ensuite présentés le matériau, le roman *Les Démons*, les différentes traductions (celles trouvées et celles choisies), les traducteurs auteurs des traductions comparées et la méthode (3.1). Notre analyse comparative sera faite en trois sous-chapitres (3.2, 3.3, 3.4), en rapport avec nos quatre piliers présentés dans le paragraphe précédent, mais dans un ordre légèrement modifié pour une meilleure synergie, ainsi que pour plus de clarté. Le chapitre 4 sera notre chapitre final. Nous y établirons notre conclusion, mais aussi l'ouverture de notre travail et de nos résultats dans de nouvelles hypothèses de recherche.

2. Contexte historique et cadre théorique

L'arrière-fond historique dans ce mémoire consiste à chercher les liens entre Dostoïevski et le théâtre, dans sa vie personnelle et dans ses influences. Ses biographies et des correspondances seront analysées pour observer la proximité entre le romancier et la sphère théâtrale. Cette mise en contexte permettra de desceller avec plus de précision les éléments contextuels culturels et biographiques qui pourraient aider à deviner une influence théâtrale dans le travail du romancier, et donc un potentiel d'adaptabilité à la scène dans ses romans.

Dans un second temps, nous allons nous intéresser à certaines études biographiques ou analytiques de la question dostoïevskienne, ainsi qu'à une partie de ceux qui ont permis la mise en scène des romans de Dostoïevski (en France). L'objectif est de centrer la question du potentiel théâtral du romancier russe uniquement dans la culture française. Nous allons tenter d'établir les liens entre le théâtre et ceux qui se sont penchés sur Dostoïevski dans ce contexte francophone et français.

Le cadre théorique constituera la toile de fond pour tisser ces liens. Ce travail d'analyse théorique se fera par une définition du théâtre et de ce qui le constitue, principalement par le biais de l'œuvre de référence : *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld (1993). Nous allons définir un profil théâtral, qui nous permettra d'établir une potentielle structure théâtrale

dans le roman *Les Démons*. Grâce aux éléments contextuels et théoriques étudiés, nous allons détailler en quoi le roman *Les Démons* permet dans son essence un passage du livre à la scène.

Ce cadre sera également un renfort de notre thèse par l'approche théorique conjointe de la traduction théâtrale et de l'adaptation. Nous chercherons des points d'ancrage dans des approches théoriques du passage du texte à la scène. Comprendre les mécanismes de l'adaptation permettra de cibler avec plus de précision les éléments à trouver et à analyser dans les différentes traductions étudiées. Parallèlement, la compréhension du travail de traduction théâtrale permettra de découvrir si, et en quoi, certaines traductions du roman *Les Démons* se rapprochent d'un travail de traduction théâtrale.

2.1. Inspirations du romancier Fiodor Dostoïevski

Fiodor Dostoïevski est un romancier russe du 19^{ème} siècle. Son œuvre est conséquente et se situe dans le courant réaliste. Homme de presse et de l'actualité, il disséqua dans ses romans la société russe et son évolution, tout en donnant en filigrane son avis et son interprétation des événements. Son œuvre se divise en deux parties. La première, avant sa condamnation en 1849 au bagne d'Omsk en Sibérie, et la seconde, après, celle des grands romans (Arban, 1962 : 182-186). Dostoïevski connaît un essor rapide avec son premier roman *Les Pauvres Gens*, et inscrit sa plume dans une écriture sociale (id. : 45-47), mais les fréquentations et les idées qu'il défendait alors vont se transformer. Dostoïevski est un homme engagé, son écriture l'est aussi et le restera, mais son idéologie prend un tournant après sa condamnation ; il passe d'un extrême à l'autre. Le jeune Dostoïevski rejoint les rangs d'un groupe complotiste, le cercle des petrachevtzy, mais après avoir évité de justesse la peine capitale, il rejoint le camp opposé (id. : 182-186). Il écrit en opposition à ses fréquentations de jeunesse, notamment lorsqu'il écrit *Les Démons*, où son passé insurrectionnel est mis en scène.

La période des grands romans laisse transparaître assez clairement certaines inspirations liées au vécu de l'écrivain. La genèse des grands romans est souvent liée à un fait-divers qui marque l'écrivain : c'est le cas pour *L'Idiot* (Arban, 1962 : 139, 143-144), *Crime et Châtiment* (Tănase, 2012 : 149) ainsi que *Les Frères Karamazov* dont le titre est inspiré de « Karakozov, le régicide qui a tenté en [18]66 d'assassiner le tsar régnant » (Arban, 1962 : 177). Arban (id. : 140), faisant référence à l'influence de la lecture de *Don Quichotte* sur l'écriture de *L'Idiot*, pense que « rien chez Dostoïevski n'est "soudain" –

sinon le déclenchement, parfois, du mécanisme créateur sous la poussée d'un fait externe ». Il nous semble que cette phrase peut s'appliquer aux influences culturelles tout comme aux influences liées à l'actualité, mais aussi au vécu de l'auteur. Dans cette période, l'aspect autobiographique, certes romancé, de la vie de l'auteur est aussi plus appuyé. *Les Carnets de la maison morte*, roman écrit en partie au bagne d'Omsk, raconte justement son expérience de condamné. *Le Joueur* est notamment une représentation de l'addiction aux jeux d'argents qui a rongé Dostoïevski pendant une partie majeure de son existence. Dans ce roman (et aussi en partie dans *L'Adolescent*), le personnage principal est, comme l'était Dostoïevski, un joueur de roulette compulsif. *L'Idiot* est construit en partie de l'épilepsie du prince Mychkine, la même épilepsie dont souffrait Dostoïevski. Enfin, le roman *Les Démons*, met en scène le passé de Dostoïevski dans un groupe conspirationniste qui l'avait conduit à être condamné à quatre ans de bagne, ainsi qu'à plusieurs années d'exil sous la forme d'un engagement militaire forcé (Arban, 1962 : 86). Au moment où il est écrit, les mouvements insurrectionnels ne sont pas pour autant à l'arrêt. De nouveaux groupes continuent de se former et Dostoïevski le sait bien. Homme de presse, lecteur et rédacteur, il se tient au courant de tout, jusqu'aux moindres faits-divers, et s'inspire de tout ce qu'il peut trouver. Au-delà de l'élan créateur, du choix d'un titre ou d'un personnage, le romancier se sert de tout ce qu'il peut trouver dans ce qu'il peut observer pour étayer ses œuvres.

« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », cette célèbre phrase généralement attribuée à Antoine Lavoisier (Piot, 2020) n'a pas uniquement sa place dans le monde de la chimie. Cela concerne aussi tout acte créatif, qui découle habituellement d'un vécu, mais aussi et surtout d'un patrimoine culturel et historique. Il en va donc de même pour les créations du romancier russe. Une partie de ses inspirations sont d'ailleurs clairement connues, citées dans ses correspondances, ses prises de parole publiques, mais aussi directement dans ses œuvres. Nous pensons donc que si sa vie transparait dans ses lignes, le théâtre ayant fait partie de cette vie pourrait aussi s'y retrouver.

Dans la première partie de sa vie d'écrivain, avant son exil en Sibérie, l'auteur fut accusé de plagiat tant ses inspirations pouvaient sembler transparentes. La biographe Dominique Arban (1962 : 57-59) explique que ce fut notamment le cas avec l'écriture du roman *Le double*, inspiré de deux œuvres de Nicolas Gogol : *Le Nez* et *Journal d'un fou*. La critique parle ouvertement de plagiat à l'époque (ibid.). Dostoïevski ne cache pas cette inspiration pour Gogol en parlant d'un autre roman : *Le Crocodile*. Il dit en 1873 dans son *Journal*

d'un écrivain de l'écriture du *Crocodile* : « Il y a un an et demi, j'eus l'idée d'écrire un conte humoristico-fantastique dans le genre du *Nez*, de Gogol » (Dostoïevski, 2004 : 64). Tănase (2012 : 375-376), autre biographe du romancier, décrit d'ailleurs le caractère admiratif de Dostoïevski pour Gogol et sa nouvelle *Le Nez*. Il publie aussi dans « *Le Citoyen*, sans le signer, un texte biscornu, vaguement inspiré par les récits fantastiques de Gogol » (id. : 324). Autre inspiration, *Roman en neuf lettres* dont le thème est très proche des *Joueurs* de Gogol (Arban, 1962 : 59). Le lien entre les deux auteurs est en fait le point de départ de la carrière de Dostoïevski. En portant le premier roman de Dostoïevski, *Les Pauvres Gens*, au célèbre critique Vissarion Belinski, le poète Nikolaï Nekrassov, déclare qu'un « nouveau Gogol est né ! » (Dostoïevski, 2004 : 378). Arban (1962 : 43) montre que l'œuvre première de Dostoïevski se construit notamment avec le patrimoine de deux grands auteurs russes :

Makar Dievouchkine¹, naît plus profondément de pères russes : d'un pauvre héros de Pouchkine, celui du *Cavalier de bronze*, poème que les garçons Dostoïevski récitaient constamment ; et du héros plus misérable encore du *Manteau* de Gogol, cet Akaky Akakyévitch dont va naître le roman russe.

Gogol et Pouchkine ont été présents tout au long de la vie du romancier. Les professeurs de Dostoïevski lui ont insufflé l'amour de ces auteurs et de la littérature. Nikolaï Ivanovitch Bilevitch pour Gogol (Tănase, 2012 : 21), Vassili Timofeïevitch Plaksine pour Pouchkine (id. : 30). Ils étaient et sont toujours reconnus comme de grands dramaturges (il est d'ailleurs intéressant de préciser que le traducteur André Markowicz, qui a traduit toute l'œuvre de fiction de Dostoïevski, a aussi été traducteur de Pouchkine et de tout le théâtre de Gogol (Actes Sud, s. d.)). *Les Démons*, poème de Pouchkine, est d'ailleurs placé en épigraphe juste avant le début du roman *Les Démons*.

Le même constat peut être tiré de ses lectures de Schiller et de Shakespeare. Tănase (2012 : 21) parle de l'intérêt que porte Dostoïevski au dramaturge Schiller : « Son admiration pour le théâtre de Schiller est sans bornes, et il reste marqué pour la vie par une représentation des *Brigands* qui se joue au Théâtre Maly ». Arban (1962 : 30-31) relie d'ailleurs cet événement concrètement à l'écriture du romancier quand elle dit :

¹ Il s'agit du personnage principal du roman *Les Pauvres Gens*, un roman basé sur un échange épistolaire entre un fonctionnaire, Makar, et sa voisine Varvara Alexéïevna Dobrossiélova.

C'est l'époque où ses élans, à peine pressentis encore, se trouvent sollicités, je dirais inventés par Schiller : Schiller, dont les Brigands, un soir de théâtre, s'emparèrent de ses dix ans pour revivre sans cesse et apparaître nommément dans les Carnets des *Frères Karamazov*.

Le chapitre le plus connu des *Frères Karamazov* (Le Grand Inquisiteur), dans son nom, rappelle la pièce de théâtre de Schiller, *Don Carlos*, écrite en 1789, qui comporte un personnage éponyme au chapitre : le Grand Inquisiteur.

Shakespeare se retrouve, directement dans les écrits du romancier, puisque dans *Les Démons*, de la même manière : « un des chapitres a pour titre le prénom d'un dauphin de Shakespeare le *Prince Harry*² » (Arban, 1962 : 28). L'importance de l'auteur dans la vie du romancier dépasse d'ailleurs la simple inspiration, dans l'émission radiophonique de Fumet (1966 : 00:30:00) Nina Gourfinkel³, biographe de Dostoïevski et première traductrice de l'intégrale de ses correspondances, dit qu'avant d'être condamné au bagne, lors de son incarcération, Dostoïevski demanda ardemment plusieurs lectures : « Shakespeare, La Bible, une revue littéraire ».

Dostoïevski aurait « écrit plusieurs pièces de théâtre » avant la publication de sa première œuvre, c'est en tout cas ce que rapporte son frère Mikhail (Tănase, 2012 : 23). Il écrit en 1841 *Marie Stuart* et *Boris Godounov* (Girard, 1979 : 181). Il existe peu d'informations sur ces pièces, mais les thèmes abordés l'ont été par deux auteurs chers à Dostoïevski : Pouchkine et Schiller (Arban, 1962 : 28). *Marie Stuart* est d'ailleurs une tragédie de Schiller de 1800 et *Boris Godounov* est une tragédie de Pouchkine de 1831. Arban (ibid.) voit dans la pièce *Boris Godounov* de Dostoïevski un « thème très Shakespearien », qui reviendra plus tard dans *Les Démons*. Ce thème est celui de la lutte par la force et la trahison contre l'ordre en place. Dostoïevski lit le théâtre, mais il en est aussi spectateur. Jeune homme, il fréquente les théâtres régulièrement (Arban, 1962 : 39). Au bagne d'Omsk, quand les bagnards sont autorisés à préparer une représentation, c'est lui qui « assure la mise en scène » (Tănase, 2012 : 77). Vers les années 1860, il est acteur dans une représentation d'une pièce écrite en 1836 par Gogol : *Le Revizor* (id. : 100). Peu

² En italique dans le texte

³ Nina Gourfinkel a également écrit plusieurs ouvrages théoriques sur le théâtre, notamment russe, et elle a aussi travaillé sur une adaptation théâtrale du roman *L'Eternel Mari* de Dostoïevski.

d'années avant sa mort, il souhaite « jouer *Othello* : c'est sa pièce préférée de Shakespeare, qu'il estime particulièrement. » (id. : 311).

Il est tout à fait possible de considérer que ces participations dans l'univers théâtral ne représentent que de courtes escapades, surtout à l'échelle d'une vie bien remplie. Il convient néanmoins de dire que le théâtre n'a pas été pour Dostoïevski uniquement l'objet de lectures. Peu importe les motivations, furent-elles mondaines, on encore intéressées, comme quand il s'éprend de la comédienne Alexandra Koulikova Schubert pour qui il est prêt à « écrire une petite comédie » (id. : 100), Dostoïevski n'était pas en contact avec l'art théâtral uniquement dans sa forme écrite.

2.2. Réception française des écrits de Dostoïevski

La traduction de grandes œuvres passe par des choix qui ne font pas toujours l'unanimité. Il n'existe pas de traduction universelle et la traduction est aussi affaire d'interprétation. Cette interprétation débute parfois déjà dans le choix du titre, comme avec certaines œuvres de Dostoïevski, dont l'exemple le plus probant est un roman pour lequel nous avons trouvé six différents choix de traduction, et ce en le cherchant uniquement dans le Catalogue de la Bibliothèque nationale de France (<https://catalogue.bnf.fr/index.do>) : *Mémoires écrits dans un souterrain* [1926], *Dans mon souterrain* [1967], *Notes d'un souterrain* [1972], *Le Sous-sol* [1982], *Les Carnets du sous-sol* [1992] ou encore *Carnets du sous-sol* [2008].

Autre fait intéressant, certains traducteurs de Dostoïevski, de ses grands romans ou même de l'intégralité de son œuvre, sont capables de dire que son écriture était en certains points lacunaire. Ces critiques pourraient être subjectives, mais elles amènent surtout à s'interroger sur les intentions du romancier. Si son écriture ne devait pas s'inscrire pleinement dans les codes littéraires romanesques, il pourrait convenir de vérifier si ses œuvres ne pourraient pas prendre place dans d'autres genres littéraires, dont possiblement le théâtre. Dans l'avant-propos de sa traduction des Frères Karamazov, Marc Chapiro (1963 : 13-14) dit qu'« [il] est de notoriété publique que Dostoïevski écrivait mal. Sa phrase est le plus souvent longue et lourde, pleine de répétitions, coupée d'incidentes, et se retrouve, de ce fait, complètement dépourvue d'harmonie ». Un peu plus d'un demi-siècle plus tard, son confrère André Markowicz (Wolinski, 2011 : 43) enfonce le clou : « Ce qui se passe, c'est que Dostoïevski écrit comme un cochon. Il n'a absolument aucune notion de ce qui s'appelle bien écrire, de la belle langue russe, par opposition, disons, à

Tourgueniev. ». S'en suit un choix à faire et à opérer pour le traducteur. André Markowicz (ibid.) reproche aux interprétations précédentes une approche « trop académique ». Autre traducteur de l'écrivain, dont des *Démons*, Boris de Schlœzer dit dans l'émission de Fumet (1966 : 01:06:20-01:06:35) qu'en dehors des parties de dialogues et de monologues Dostoïevski n'est pas un écrivain de premier rang, il n'est certes pas mauvais, mais possède des lacunes pour les parties descriptives.

Il existe un consensus auprès de ses traducteurs, au moins entre les trois que nous venons de citer, qui pourrait rendre moins surprenant le fait qu'il existe des difficultés de traduction autour des œuvres de Dostoïevski. Dans le cas de la traduction des titres, il pourrait s'agir d'une difficulté de traduction habituelle, liée aux subtilités intrinsèques à chaque langue. Cependant, la traduction d'une phrase estimée mal écrite peut poser un problème dans sa compréhension. La transposition de cette « mauvaise écriture » dans une autre culture littéraire peut influencer les choix de traduction. Cela pourrait être le cas dans le monde de la traduction française où les textes sources dans leur traduction ont pu être modifiés pour coïncider avec un style littéraire français. Cette « mauvaise écriture » présumée de Dostoïevski est peut-être nécessaire, mais son existence dans le texte cible dépend néanmoins d'un choix de traduction. Il plane autour du romancier, de sa vie et de ses œuvres, une ambiguïté qui s'étend jusqu'à son style et qui permet une multitude d'interprétations. Dostoïevski écrivait des romans, mais sa force ne se limite pas au genre littéraire auquel son œuvre appartient, et c'est peut-être ce qui amène des metteurs en scène à théâtraliser ses textes qui sont pourtant romanesques.

2.3. Mise en scène et traduction en tant que procédés métonymiques

Prouver que les textes de Dostoïevski ont été écrits directement pour le théâtre et y sont uniquement destinés ne semble ni faisable ni à faire. Les adaptations de ses romans à la scène s'inscrivirent dès le départ, en Russie, dans une controverse (Marsh, 2013 : 249). Nous nous intéressons ici à l'incarnation potentielle de la dramaturgie de Dostoïevski, disons littéraire, dans une dramaturgie théâtrale, particulièrement dans son contexte culturel francophone et surtout français. Pour comprendre de quelle théâtralité nous parlons, il est cependant nécessaire de s'appuyer sur une définition et de savoir de quel théâtre il est ici question. Une des définitions courantes consiste à placer le théâtre dans un genre littéraire ; ce n'est pas ce que nous allons rechercher ici, puisque les œuvres analysées dans cette étude ont toujours été présentées comme des romans, que ce soit par

l'auteur ou par les éditeurs. Dostoïevski a tenté d'écrire pour le théâtre (voir 2.1), mais ses œuvres romanesques n'étaient pas à proprement parler des textes théâtraux destinés à la mise en scène. Néanmoins, nous pensons qu'elles comportent « des matrices textuelles de "représentativité"⁴ » (Ubersfeld, 1993 : 20), qu'il existe un pont plus ou moins perceptible entre certains romans et une possible mise en scène. Le livre *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld (1993) se propose comme une tentative d'éclaircissement de ce qu'est le texte de théâtre, mais aussi comme une aide au passage du texte à la représentation (id. : 10) et il sert de base de réflexion dans ce mémoire.

Le texte de théâtre se situe donc entre l'œuvre textuelle littéraire pure et la représentation réelle de la pièce de théâtre, sur scène. Ce texte théâtral facilite le passage du texte à la scène, mais il n'est pas absolu. Il n'est souvent qu'une armature pour monter une pièce, il est squelette d'une multitude de représentations vivantes. C'est pour cela qu'« un autre texte, *de mise en scène* », un intermédiaire entre la feuille et la scène, est nécessaire pour la transposition d'un univers à l'autre (id. : 23). C'est dans ce texte, généralement du metteur en scène, que la proposition scénique naît vraiment. Il existe donc trois éléments distincts qui rendent possible la pratique théâtrale : deux textes et une représentation scénique.

Ubersfeld (ibid.) propose la formule suivante pour synthétiser ces trois éléments en relation : « $T + T' = P$ »

T : « texte de l'auteur », T' : « texte *de mise en scène* » et P : « la représentation » (ibid.).

Le texte T' a pour fonction de combler les déficits du texte T, « il s'inscrit dans les trous de T » et apporte les informations manquantes pour un passage à la scène (id. : 23). De fait, T' rapproche de P, c'est la partition annotée du texte T. Le metteur en scène peut développer dans son texte T' le déroulement concret qu'il y aura lors de la représentation comme le choix des comédiens pour les personnages ou les détails de l'action (déplacements, attitudes, etc.). Inversement, pour une représentation partielle d'une œuvre, là où le texte T comporte par exemple tous les dialogues, le texte T' peut ne comporter que ceux qui seront interprétés sur scène.

Rappelons (voir 1.) que selon Ubersfeld (id. : 19), « on peut toujours "romaniser" une pièce comme on peut inversement théâtraliser un roman », notamment grâce à la porosité

⁴ Entre guillemets dans le texte.

entre dialogues romanesques et théâtraux, mais aussi entre didascalies théâtrales et descriptions romanesques. De ce fait, la formule $T + T' = P$ serait applicable aux œuvres romanesques. **Ainsi, il est intéressant de s'interroger sur le placement des traductions dans cette équation.** Le texte T' est fait pour rapprocher le texte T de la représentation, mais nous pensons que le texte traduit pourrait l'être aussi, volontairement ou non. Pour illustrer notre idée, nous allons nous inspirer d'une figure d'Ubersfeld (1993 : 16), figure qui montre « l'intersection » entre le texte et la représentation :

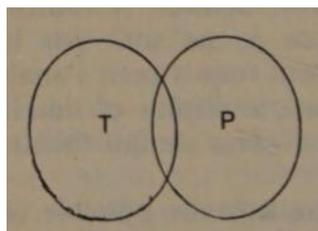


Figure 1. Coïncidence entre « l'ensemble des signes textuels » T et « l'ensemble des signes représentés » P

La taille de cette coïncidence entre les deux cercles nous semble pouvoir représenter notamment le potentiel de théâtralité d'un texte. Plus la coïncidence, ce qu'Ubersfeld (ibid.) appelle « intersection » est importante, plus le texte est théâtralisable. Le but du texte de mise en scène, T' , étant de rapprocher de la représentation, la coïncidence devrait être plus importante avec un texte de mise en scène qu'avec un texte de théâtre :



Figure 2. Croissance de la coïncidence entre le texte et la représentation : comparaison entre le texte de théâtre Tt et le texte de mise en scène T' (par rapport à « l'ensemble des signes représentés » P)

Il est logique que la coïncidence avec T' soit plus grande et il nous semble donc que la qualité du texte de mise en scène influencerait donc également sur l'importance de cette coïncidence entre « l'ensemble des signes textuels » (dans ce cas T') à « l'ensemble des signes représentés » P (ibid.). Il en résulterait une intersection plus ou moins grande

Moins importante dans le cas d'un mauvais texte de mise en scène, mettons T_1' , et plus importante dans le cas d'un bon texte de mise en scène, mettons T_2' :



Figure 3. Réduction ou croissance de la coïncidence entre le texte et la représentation : comparaison entre la coïncidence entre un « mauvais » texte de mise en scène T_1' et un « bon » texte de mise en scène T_2' (par rapport à « l'ensemble des signes représentés » P)

En partant de cette figure, nous proposons le même traitement pour un texte de traduction. Nous voyons trois possibilités. Le texte traduit peut, par rapport au texte source, éloigner de la représentation, rester à la même distance, ou s'en rapprocher.

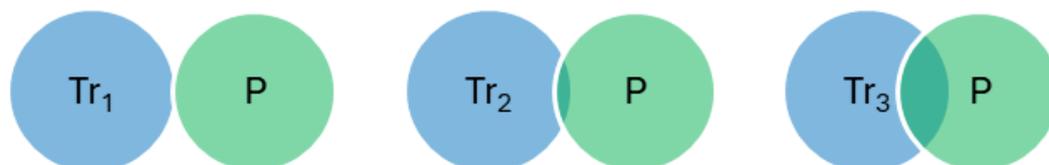


Figure 4. Potentiel théâtral de différentes traductions : observation de l'intersection de plusieurs textes de traductions, Tr_1 difficilement théâtralisable, Tr_2 assez théâtralisable, Tr_3 facilement théâtralisable (par rapport à « l'ensemble des signes représentés »)

Si un metteur en scène ne parle pas la langue source d'une pièce de théâtre, et s'il existe plusieurs traductions pour cette pièce, il aurait plutôt intérêt à prendre la texte traduit qui facilitera le plus son travail de mise en scène. Nous adaptons ici l'équation pour réfléchir à l'importance du texte traduit Tr par rapport au texte du metteur en scène T' dans l'optique d'une possible mise en scène représentée par notre « P ». Notons tout de même que d'autres éléments pourraient y être ajoutés et surtout qu'il existe une multitude de

représentations possible. Nous illustrons ici un seul et unique « P » pour illustrer clairement notre démonstration

Nous cherchons à placer le travail du traducteur par rapport au texte source, mais aussi au texte du metteur en scène et *in fine* à la représentation. Cette entreprise se résume par ce que dit Tomarchio (1990 : 1) : « Le traducteur⁵ n'est donc pas seul, il est intermédiaire parmi d'autres entre l'œuvre et le public », et c'est ce qui nous motive à l'inclure dans cette formule d'Ubersfeld.. Cette formule est intéressante puisque l'adaptation d'une pièce par un metteur en scène qui ne pourra pas lire l'œuvre originale se ferait potentiellement sans ce texte T :

a. $Tr + T' = P$

Nous ne pensons pas non plus qu'un choix entre T ou Tr soit nécessaire, mais plutôt, si P peut exister sous plusieurs formules, alors un autre choix peut exister, celui de la multiplicité des interprétations. Le travail du metteur en scène nous semble nécessiter une bonne compréhension de la langue littéraire et de la langue théâtrale. Si sa mise en scène est une interprétation de l'œuvre, ou au moins du passage de l'œuvre du texte à la scène, alors nous pensons qu'il peut aussi enrichir sa pensée et son interprétation avec celles des autres, notamment des traducteurs. Par exemple, et idéalement, avec le texte source :

b. $T + Tr + T' = P$

Cette multiplicité pourrait encore être augmentée, en joignant plusieurs traductions (voir c.). L'utilisation de plusieurs traductions pourrait aussi pallier l'impossibilité d'utiliser le texte source T pour un metteur en scène qui n'en maîtriserait pas la langue (voir d.) :

c. $T + Tr_1 + Tr_2 + \dots + T' = P$

d. $Tr_1 + Tr_2 + \dots + T' = P$

Nous pensons que l'utilisation d'une multitude de textes de mise en scène, ou de textes traduits, pourrait permettre au metteur en scène de se rapprocher au plus près possible de la représentation. Nous pensons toutes les traductions utiles, même les « mauvaises », en ce sens qu'elles peuvent porter en elle un potentiel interprétatif. unique En reprenant

⁵ Il est question dans cet article, *Le théâtre en traduction*, de traduction théâtrale (Tomarchio, 1990 : 1).

l'exemple des figures précédemment exposées (voir figures 2, 3 et 4), il est possible d'exposer l'intérêt d'utiliser toutes les traductions :

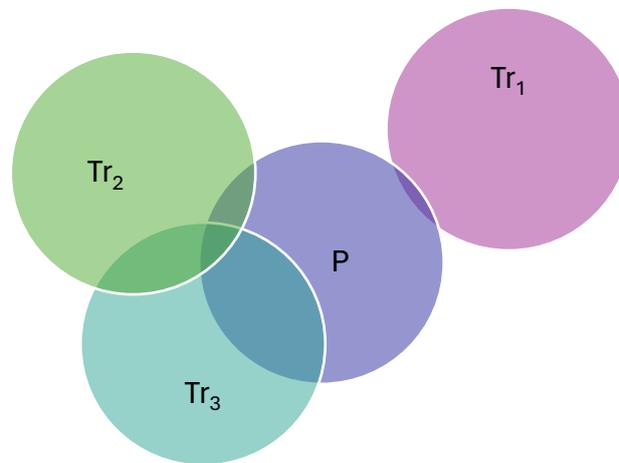


Figure 5. Potentiel théâtral augmenté d'une par l'utilisation de plusieurs traductions : Tr1 difficilement théâtralisable, Tr2 théâtralisable, Tr3 facilement théâtralisable (par rapport à « l'ensemble des signes représentés » P)

Dans cet exemple, bien qu'abstrait, l'utilisation de plusieurs traductions permet un meilleur rapprochement de la représentation. La « bonne » traduction, Tr₃, est sûrement la plus importante, mais il est ici visible que la « mauvaise » traduction, Tr₁, a son utilité. Chaque traduction couvre un espace, une interprétation, et il existe entre chaque coïncidence un gain ou une perte par rapport aux autres coïncidences. La coïncidence totale n'est ici qu'augmentée par l'utilisation de sources supplémentaires.

La compréhension d'une œuvre d'art passe par une compréhension consciente, ou non, d'une multitude de signes, de codes et de ressources culturelles. Le vécu et les expériences personnelles rentrent bien entendu aussi en compte. Comprendre les influences de Dostoïevski ne révèle pas simplement son potentiel théâtral, mais aussi aide à le décrypter. En effet, comme Ubersfeld (1993 : 28) le souligne : « Tout message théâtral, dans la représentation, requiert donc pour être décodé une multitude de codes, ce qui permet d'ailleurs paradoxalement au théâtre d'être entendu et compris même de ceux qui n'ont pas tous les codes ». Il n'est certes pas possible de tout décrire. Par exemple, une partie importante des codes liés à la langue russe et à la culture russe du 19^{ème} siècle ne nous est pas accessible. Cela n'est heureusement pas un frein à la compréhension globale. Ubersfeld (id. : 29-30) dit donc qu'il n'est pas nécessaire d'avoir accès à toutes les références, mais aussi que la multitude des codes, si importante qu'elle soit, n'empêche pas le « message théâtral » d'être compris sans avoir certains référents principaux,

auxquels elle inclut même la compréhension de la langue employée lors de la représentation.

Celui qui se place en catalyseur entre cet océan de codes et le public n'est autre que le metteur en scène. Selon Ubersfeld (id. : 15), dans une « attitude classique », le travail « du metteur en scène serait donc de " traduire dans une autre langue " ». Cette analogie se place dans une vision plus traditionnelle, passée, où le théâtre se construit plutôt autour du texte (id. : 15-18). Elle nous semble surtout inscrire le texte et la représentation dans des langues différentes, nécessitant donc pour le metteur en scène de comprendre les mécanismes et contraintes liés aux langues respectives. C'est, il nous semble, une mise en lumière des similitudes entre le travail du metteur en scène et celui du traducteur linguistique. Ubersfeld (id. : 15) ajoute d'ailleurs que si l'objectif ultime est une parfaite transcription sémantique du texte à la représentation réaliste, cela ne semble pas réalisable. Cela peut aussi être le cas dans la traduction d'une langue à une autre. La traductologue Tymoczko (1999 : 54-55) montre l'impossibilité de la traduction comme calque parfait, puisque selon elle, « toutes les traductions sont en fait des procédés métonymiques »⁶. Il n'y a pas forcément de patron commun pour tous les possibles de traductions, il existe une multitude de stratégies de traduction qui peuvent entrer en contradiction (id. : 54, 56). Traduire entraîne « perte et gain »⁷ (id. : 49-50, 55), puisqu'il n'est pas possible de toujours fixer tous les différents aspects, littéraires, oraux, culturels, d'un texte sur une même décision de traduction (id. : 49-55). Il nous semble donc que cette impossibilité de transcription parfaite, du papier à la scène, vient de la perte, causée par la traduction, et c'est ici que s'insèrent ceux ou celles qui gèrent la mise en scène. C'est ce que nous pensons qu'Ubersfeld (1993 : 16) décrit quand elle dit que « l'art du metteur en scène et du comédien réside en grande partie dans le choix de *ce qu'il ne faut pas faire entendre*⁸ ». Cette approche rappelle celle du traducteur André Markowicz qui décrit la traduction comme « l'art de la perte » (Lettres du monde – YouTube, 2022 : [28 : 50]). Cette description viendrait de son ami Mikhaïl Yasnov (ibid.). Mikhaïl Yasnov quant à lui attribue cet « art de la perte » à Mkhail Lozinsky (Moudrolioubova, 2009). Cette perte nous semble clairement observable dans un schéma exposé préalablement (voir figure 1) proposé par Ubersfeld (1993 : 16). Ce qui coïncide entre un texte et une représentation est bien moindre par rapport à ce qui diffère. La transformation du texte en

⁶ Notre traduction de “*all translation is in fact a Metonymic process*”. (Tymoczko, 1999 : 54).

⁷ Notre traduction de “*loss and gain*”. (Tymoczko (1999 : 49, 55).

⁸ En italique dans le texte source.

représentation ne se fait pas sans perte, ce qui fait sens dans le texte ne le fait pas forcément sur scène. Au contraire, la jointure entre l'existence des signes dans le texte et leur représentation concrète y est mince. Dans le cas d'une traduction, ou d'une adaptation d'un genre littéraire non théâtral à un texte théâtral, il semble logique que certains signes textuels puissent donc être amputés, mais de nouveaux signes peuvent aussi apparaître. S'il n'y a pas de traduction parfaite, du texte à la scène, ou encore d'une langue à une autre, il y aura forcément **interprétation de la perte**, c'est-à-dire que le traducteur doit trouver un remplacement pour ce qui ne peut être traduit. P n'est pas un transfert parfait de T, le traducteur, ou le metteur en scène doivent composer avec ce qu'ils ont pour fonder leur traduction respective, linguistique sémiotique. Le texte traduit est un composite, certains aspects du texte original persistent, alors que d'autres se créent pour coïncider avec la culture de la langue de traduction, donnant naissance à une œuvre nouvelle (Toury, 2012 : 197).

Dans une approche plus contemporaine de la mise en scène, c'est plutôt le texte qui s'adapte à la représentation, et pas l'inverse : la mise en scène peut pâtir d'un texte qui aurait été « figé » ou « sacralisé » (Ubersfeld, 1993 : 17). Ubersfeld (id. : 15-18) met en garde contre la fixation de la représentation comme calque du texte. Le plus important serait donc le travail créatif d'imagination et de mise en place d'un espace scénique par et pour les principaux acteurs de la réalisation théâtrale. La transformation des signes textuels en signes représentés dépend du metteur en scène et des textes qu'il utilise comme pour établir sa mise en scène.

Il est donc intéressant de s'interroger sur le placement de différentes traductions par rapport au texte de mise en scène, sur un continuum texte-représentation. L'interprétation de la perte pourrait être bénéfique ou non pour le metteur en scène, mais elle ouvre des voies de compréhension et d'interprétation de signes complexes à représenter sur scène. Rien ne force le metteur en scène à travailler avec une seule traduction, surtout quand son interprétation de la perte peut être éclairée par l'interprétation de la perte d'un autre auteur, metteur en scène ou traducteur.

Il y a donc possiblement perte du texte à la traduction, mais aussi de la traduction à l'adaptation. Il est facile de penser que le texte transformé deux fois (traduit, puis adapté), disons du russe au français, puis du français à la représentation, ne pourrait que souffrir davantage de cette traduction supplémentaire (traduction du texte à la scène). Notamment en comparaison avec à une représentation issue uniquement de l'adaptation d'un texte

source, prévu dans la même langue que celle de la représentation. C'est une possibilité qui ne rend pas inutile le travail de comparaison des traductions entre elles, indépendamment du fait qu'elles pourraient comporter une perte plus importante. D'après Toury (2012 : 22), une traduction n'est pas seulement le fruit d'une langue et « aucune traduction ne devrait être étudiée en dehors du contexte dans lequel elle a vu le jour »⁹. Nous pensons que ce contexte, temporel ou culturel, pourrait par exemple être révélateur des sensibilités théâtrales plus ou moins fortes. Toury dit également qu'une traduction nouvelle, d'une œuvre déjà traduite dans la même langue, peut être source d'un gain absent des précédentes traductions (Toury, 2012 : 197). La compréhension d'une œuvre et son accessibilité dépendent en partie des choix de traduction opérés par le traducteur. Nous pensons que ces choix pourraient justement influencer le potentiel théâtral d'une œuvre (en favorisant par exemple l'oralité plutôt que la qualité littéraire, dans un sens classique, concentré sur une vision culturelle française de ce que devrait être une belle écriture). L'accessibilité de la théâtralité du texte peut être révélée ou opacifiée par le biais des décisions de traduction. Les traducteurs interprètent le texte et peuvent être à l'origine de pertes, mais même dans la perte ils peuvent ouvrir des voies interprétatives nouvelles. En traduisant l'information source, ils qui pourraient potentiellement apporter un bénéfice à la représentation par l'existence de travaux interprétatifs supplémentaires.

Deux textes traduits dans une même langue peuvent donc différer du simple fait qu'une langue n'est pas mobile, elle peut appartenir à une culture, un lieu et un temps *t* qui évolue et peut donc faire que deux traductions dans la même langue et pour la même cible diffèrent par leur évolution dans le temps (Toury : 97). Cependant une stratégie de traduction n'est pas uniquement relative à une époque, et deux traductions d'une même époque peuvent différer (id. : 96). Sans forcément chercher à comprendre la stratégie initiale d'un traducteur, nous pensons que certains choix pourraient très nettement instaurer un climat plus théâtral. Un renforcement de l'oralité par exemple pourrait enrichir les dialogues, qu'il vienne d'une modernisation de la langue (en supposant, par exemple, que le français oral infiltre la littérature), ou tout simplement qu'il soit issu d'une sensibilité artistique (avec par exemple un travail sur le rythme ou le son). Il ne s'agit pas de juger les stratégies opérées dans l'élaboration des traductions, mais plutôt d'observer ce qu'elles apportent, particulièrement au profit de la réalisation. Ubersfeld

⁹ Notre traduction de “no translation should ever be studied outside of the context in which it came into being”. (Toury, 2012 : 22).

(1993 : 38) parle du bénéfice du travail d'adaptation du metteur en scène « s'il y a perte d'informations par rapport au projet primitif, il y a aussi *gains*¹⁰ imprévus ». Nous considérons que cela peut s'appliquer autant pour le passage du texte à la scène, qu'au passage du texte source au texte cible. Le traducteur peut donc lui aussi être amené à faire un choix qui pourrait rapprocher le texte initial à la représentation scénique. Ces « gains » dont parle Ubersfeld (ibid.), obtenus dans la transformation lors du passage du texte à la représentation, pourraient donc exister de la même manière lors du travail de transformation du traducteur de langue. Celui-ci pourrait donc apporter des « gains » aux éléments qui facilitent la mise en scène. La perte ne rend pas impossible la présence de gains qui rendraient le texte cible plus adaptable à la scène que le texte source. C'est ce qui se passe d'ailleurs avec le texte de mise en scène, qui améliore un texte littéraire en vue d'une représentation.

Ubersfeld (1993 : 68), dans une note de bas de page, met en lumière que : « [l]'exemple de deux mises en scène simultanées de la même pièce montre comment le fonctionnement actantiel peut être souligné ou gommé par le metteur en scène ». Nous pensons que plusieurs traductions pourraient, de la même manière, améliorer ou amoindrir, réciproquement par le gain ou la perte, diverses composantes théâtrales essentielles, que nous présenterons plus tard (voir partie 2.4.5), telles que les didascalies, les dialogues et monologues, les personnages, la *mimèsis* et la *catharsis*. C'est ce que nous essaierons de démontrer dans notre analyse comparative.

2.4. Traduction théâtrale et adaptation

Comprendre les mécanismes du théâtre est bien entendu une étape majeure pour passer du texte à la représentation. Dans notre cas, nous allons nous intéresser à différents textes romanesques traduits et il est important d'observer aussi les logiques de traduction de textes théâtraux. Nous rappelons que dans le cadre de ce travail, nous considérons les romans comme adaptables à la scène et nous les analysons par le prisme de leur potentiel théâtral. Pour arriver à saisir la possibilité de passer du roman à la scène, nous devons observer les liens qui peuvent exister entre les textes romanesque et théâtral. Nous cherchons les points communs, mais aussi les spécificités qui permettent de les inscrire dans une stratégie de mise en scène. Il s'agit donc de définir ce qui permet la représentation dans un texte théâtral afin de le rechercher ultérieurement dans le texte

¹⁰ En italique dans le texte source.

romanesque, mais aussi d'intégrer les stratégies appliquées par les traducteurs théâtraux pour faciliter le passage du papier à la scène.

2.4.1. Traduction romanesque vs traduction théâtrale

Nous supposons ici une porosité entre le roman et le théâtre, mais existe-t-il des points communs entre l'un et l'autre ? Quels points d'ancrage permettent la mise en rapport et le passage d'un monde à l'autre ? Gresset (1987 : 6) pense que dans l'espace romanesque existe tout ce qui permet la représentation des dialogues sur scène, mais dans une moindre mesure. Dans le cas de Dostoïevski, cette porosité nous semble vraisemblable par la qualité de ses dialogues, mais aussi par l'influence artistique que le théâtre pourrait avoir eue sur lui. Seleskovitch (1987 : 1) dit que « le traducteur littéraire s'inspire de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain [...] il puise dans la vie de l'auteur ». Nous l'avons vu précédemment, le théâtre apparaît régulièrement dans la biographie du romancier, dans la genèse de ses romans, par le biais de l'inspiration d'autres auteurs comme Shakespeare, Gogol, Pouchkine, mais aussi dans des écrins de vie qui ont par la suite été transformés en œuvres romanesques (voir 2.1). La traduction théâtrale prend place dans un temps de lecture, mais aussi dans un temps de représentation (Kahane, 1987 : 2-3). Une fois jouée sur scène, une pièce doit être suffisamment claire pour un public qui n'a pas le temps de revenir sur une information non comprise et le traducteur doit prendre en compte qu'un passage trop obscur peut impacter de manière négative la réception de la pièce par son public (id. : 5). Sardin (2004) confirme cette idée (en citant Roman Jakobson), à laquelle il ajoute la prépondérance de « la fonction conative » au théâtre. Une fois sur scène, la pièce doit être intelligible. La précision de la traduction textuelle dans le cadre d'une traduction théâtrale dépend de la stratégie théâtrale (Tomarchio, 1990 : 1, 6). Cette stratégie s'incarne parfaitement dans l'ambivalence du théâtre inscrit dans une définition dichotomique entre art littéraire et art représentatif. Une focale sur le texte apporte une plus grande précision. Une focale sur l'aboutissement scénique offre le texte au service de la représentation et en fait un « prétexte à l'événement théâtral qu'est la représentation » (ibid.). Il existe un espace pour le texte lu et le texte performé, mais il s'agit néanmoins de deux espaces distincts (Sardin, 2004 : 8).

Dans cette deuxième optique, le traducteur de théâtre doit placer son travail en anticipant sa réalisation scénique. Citant Giorgio Melchiori, Petrone Fresco (1987 : 1) définit le texte

théâtral comme un « pré-texte »¹¹, sorte d'étape préliminaire anticipant les potentielles mises en scène. De ce fait, le texte théâtral ne peut jamais être fixé dans une unique interprétation. Cette ouverture du texte se ressent dans le travail du traducteur. Il ne se cantonne pas uniquement dans la traduction du texte, mais aussi dans la réception du public d'une représentation (ibid.). Citant à nouveau Melchiori, Petrone Fresco (ibid.) voit le traducteur de théâtre comme un « traducteur multiple »¹², puisqu'au travail de traduction linguistique s'ajoute un travail de traduction d'un « système de signes », c'est-à-dire la traduction de la langue littéraire à la langue théâtrale scénique. Le traducteur de théâtre est donc multiple en ce sens qu'en plus de traduire une langue, il inscrit sa traduction dans un changement de médium. Génin (2016 : 4) résume bien ce travail, qu'elle relie notamment au travail de mise en scène : « Comme le metteur en scène, il transforme le texte qu'il traduit, lui permettant d'accéder à une vie autonome dans une autre langue-culture, mais aussi dans une autre langue-sons, une langue des sens ». Par extension, cela nous conforte dans l'idée que le traducteur de théâtre doit prendre en compte l'éventuel passage à la représentation sur scène du texte. Il doit donc connaître, avoir une idée du pont qu'il est, entre le texte et la scène, de l'écrit dans une langue au son et au geste dans une autre. Son travail se rapproche donc du travail du metteur en scène (ibid.), l'interprétation n'est pas seulement langagière, elle est aussi scénique. En outre, « [s]ouvent, le traducteur travaille avec le metteur en scène. Un traducteur peut être metteur en scène et *vice versa*¹³ » ; c'est aussi ce qui peut expliquer le choix de certains metteurs en scène de traduire eux-mêmes une pièce qu'ils montent. Tomarchio (1990 : 1-2) place aussi la traduction théâtrale dans un travail de traduction non fini, dont l'aboutissement aurait lieu sur scène et au travers de la mise en scène. Cette idée se retrouve aussi dans les propos de Génin (2016 : 4) qui dit que « [c]ontrairement à la traduction d'un roman, le texte théâtral traduit n'est jamais achevé, jamais stable. Il est susceptible d'être modifié [...] pour [...] mieux correspondre au projet de mise en scène ». Si l'instabilité de la traduction du texte théâtral est relative aux hypothèses de mises en scène, nous pensons qu'il devient possible de donner une plus grande légitimité aux différentes traductions romanesques dans le cas où elles s'inscrivaient éventuellement dans une adaptation théâtrale. En outre, ces modifications peuvent également se justifier dans un continuum texte-représentation, en étant « du côté de la fidélité [...] à suivre les

¹¹ Notre traduction de "*pretext*". (Petrone Fresco, 1987 : 1).

¹² Notre traduction de "*multiple translator*". (Petrone Fresco, 1987 : 1).

¹³ En italique dans le texte.

indications du texte ou, au contraire, tendre vers l'adaptation ». La traduction théâtrale semble donc pouvoir s'exprimer pleinement dans les deux choix offerts par les deux définitions courantes, du théâtre : genre littéraire proche du texte, ou art du spectacle proche de la représentation.

Dans la première définition, le travail de traduction théâtrale se rapproche logiquement de la traduction romanesque. Il nous semble que la deuxième définition est néanmoins plus adaptée à notre époque. Le théâtre nous semble aujourd'hui plutôt apparenté au monde des arts du spectacle, en tant qu'art vivant non délimité par un texte (ni même par un unique possible de représentation). Le théâtre est d'ailleurs reconnu sur le site de l'UNESCO (<https://ich.unesco.org/fr/>) comme une composante des « Arts du spectacle ». Les hypothèses de Petrone Fresco (1987), Tomarchio (1990) ou encore Génin (2016) semblent plus adaptées à cette vision. Dans le cadre de cette définition, la multiplicité des traductions ouvre potentiellement davantage d'interprétations scéniques, par le biais de différents textes et/ou par le biais de différents choix de mise en scène. Le caractère interprétatif essentiel de la traduction semble moins problématique en ce qui concerne la traduction théâtrale. Qu'il soit le « pré-texte » de Petrone Fresco (1987 : 1), le « prétexte » de Tomarchio (1990 : 1), ou encore le « pré-texte » de Génin (2016 : 1), le texte théâtral traduit ne représente qu'une étape préparatoire aux possibles de représentation. Le traducteur de théâtre peut donc assumer de sortir du texte et de se focaliser sur son interprétation, puisqu'elle s'incarne dans l'objectif de sa traduction : le passage à la scène (Sardin, 2004 : 2-3). C'est ce que Sardin (ibid.) résume (citant Bernard Faivre d'Arcier) en disant que la traduction théâtrale sert la « scénographie plus que de la calligraphie ». Cependant le traducteur de théâtre ne répond pas non plus à une obligation d'anticiper, dans sa traduction, la préparation de la mise en scène. Sardin (id. : 8) admet aussi un positionnement plus ou moins près du texte pour les traducteurs de théâtre et de romans. Elle dit que « La traduction théâtrale est un continuum » où le texte est plus ou moins malléable. La vraie différence, sans surprise, entre le roman et le texte de théâtre, reste le passage du texte à la scène. Si les deux genres littéraires peuvent se traduire avec les mêmes exigences, et pourquoi pas les mêmes souplesses, une différence nette se creuse quand le texte de théâtre est traduit dans une volonté de réaliser son essence de support au passage à la scène : le texte de théâtre est écrit avec la prise en compte d'une future mise en scène, alors que le roman, même s'il peut être adapté, ne l'est pas.

2.4.2. Dialogues et oralité

La traduction du dialogue est complexe. Une conversation écrite, romanesque ou théâtrale, même banale, représente dans la littérature une complexité même dans sa simplicité. Dans le cas de la traduction d'un dialogue, le traducteur d'un texte théâtral ne peut inscrire son travail seulement dans une traduction purement littéraire, figée dans le texte, du moins s'il entreprend de maintenir le texte dans son essence de support pour la réalisation. Aux complexités habituelles de l'art de la traduction s'ajoute donc celle du support de représentation. Selon Bensimon (1987 : 2), le traducteur de théâtre doit prendre en compte le corps et le rôle de l'acteur. En ce point le texte de théâtre diffère du texte romanesque, puisqu'il est destiné à un jeu d'acteur. Le traducteur doit prendre en considération la portée physique du texte et son incarnation sur scène (ibid.). Il doit comprendre et cristalliser la réalisation physique du texte, c'est-à-dire le moment où les mots quittent le papier pour devenir sons (Génin, 2016 : 4). Le traducteur de théâtre dépasse la portée purement littéraire, écrite, il « *essaie dans son corps*¹⁴ les mots », il les prononce, les incarne et observe leur impact dans le monde sensoriel (ibid.). Le texte théâtral est écrit pour être dit à voix haute. Cette portée sonore demande une attention supplémentaire au traducteur par rapport à une traduction qui existe seulement dans l'écriture. Cette sonorité du mot peut d'ailleurs exister déjà dans le texte. C'est le cas dans un exemple cité par Deprats (1987 : 1) « Le texte de Shakespeare est un texte de théâtre au sens d'abord où il appelle un dire, où il est animé par une respiration, une scansion, un rythme. Traduire Shakespeare pour le théâtre, c'est donc en premier lieu entendre des voix qui disent ». Les dialogues sont faits pour être interprétés physiquement, et le travail de son est aussi important que le travail littéraire (id. : 1-6). Gresset (1987 : 2) souligne l'importance des dialogues qui permettent la construction du personnage. Citant Maurice-Edgar Coindreau, Gresset (id. : 6-7) évalue la qualité d'un traducteur « à ses dialogues », mais aussi à son aptitude à retransmettre une oralité du langage courant. Cela prend sens en parallèle avec les propos de Génin (2016 : 2), quand elle dit que « les dialogues constituent [...] la matière principale du texte dramatique ». Kahane (1987 : 2-3, 5), en parlant de traductions théâtrales de l'anglais vers le français, pense que le langage courant est parfois évité à tort dans les traductions françaises, mais aussi qu'il ne faut pas craindre d'adapter les références culturelles à des équivalents communs et compréhensibles par le

¹⁴ En italique dans le texte.

public. Il porte également une attention particulière sur le son et l'oralité des mots (id. : 2-5).

Il semble donc que le texte théâtral implique une sonorité multiple : une sonorité physique, celle du son des mots, du rythme des phrases, mais aussi une oralité culturelle qui capte cette sonorité dans un contexte culturel et langagier complexe. La sonorité, l'oralité des mots et le rythme sont des enjeux majeurs de la traduction théâtrale, qui se doit d'y prêter une attention particulière. C'est ce que décrit Meschonnic (1990 : 6), à propos du rythme, quand il dit que « [l]a transformation du discours, donc des effets de sens, par le rythme détermine nécessairement une transformation du traduire, et de la traduction ». La prise en compte de la sonorité d'une langue implique forcément de nouvelles contraintes pour le traducteur. Le traducteur d'un texte de théâtre, sachant que le texte a pour vocation d'être prononcé à voix haute, se doit de prendre particulièrement en compte cette nouvelle contrainte pour l'intégrer dans ses stratégies de traduction.

2.4.3. Gérer le non-dit

La traduction théâtrale n'est que le pont d'un passage du texte dans une langue à la représentation dans une autre. L'entièreté de la représentation n'existe pas dans le texte, elle existe dans le travail d'adaptation du metteur en scène. Dans le cas du dialogue et de son inscription dans le jeu d'acteur, une difficulté supplémentaire prend place pour le traducteur. La restitution de l'information dans les dialogues n'est pas la restitution de toute l'information, puisqu'une partie importante subsiste dans ce qui n'est pas écrit ; le traducteur de théâtre doit aussi prendre en compte le vide qui existe entre les lignes. Meschonnic (1990 : 1) en fait mention en disant que la perte, le « palimpseste dans la traduction », est encore plus présente quand il s'agit de passer du texte à un autre médium. Meschonnic (ibid.) explique l'importance de ce qui n'est pas dit, soulignant la montée en puissance de ce vide, quand il dit que « c'est même ce sous-texte qui envahit le post-texte ». Ce qui n'est pas écrit peut prendre une place majeure dans le passage du texte théâtral à la représentation. C'est ce que Bensimon (1987 : 1) appelle le « non-dit », qui d'après lui représente un défi pour le traducteur, car ce vide est aussi important que le « dit », mais aussi qu'il n'est pas facilement transposable d'une langue à une autre (ibid.). Lemahieu (1987 : 2) donne également une importance significative au « non-dit » puisqu'il place la possibilité du jeu de l'acteur dans la porosité de ce qui est dit explicitement et ce qui existe dans les silences du texte. Seulement la difficulté ne doit

pas forcément résider dans la délimitation du sens. C'est ce que prône Lemahieu (ibid.) qui défend « la plus grande ouverture de sens possible ». Ouvrir le texte, dans la traduction, mais aussi dans la mise en scène laisse de l'espace au personnage et à son interprète pour fixer le rôle sur scène dans une infinité de possibles (id. : 2-4). Tomarchio (1990 : 6) en traitant de traductions de Pinter et de Beckett, explique que ce vide textuel, ce « non-dit », est un enjeu important de traduction. D'après elle (ibid.), il existe un espace de décryptage personnel, dans la mise en scène de ce vide, de ce qui n'est pas explicité dans le texte. Le traducteur de théâtre doit le prendre en compte au-delà du passage d'une langue à une autre, mais aussi dans l'articulation d'un ensemble de possibles pour la mise en scène (ibid.). Il nous semble donc que, bien que le traducteur doive se placer dans un travail de traduction précis, le texte ne suffit jamais en lui-même à sa réalisation scénique. En effet, il semblerait qu'il incombe au metteur en scène de cimenter le « non-dit » d'une œuvre vivante, existant dans un espace physique qui ne permet pas tous les silences littéraires interprétables.

2.4.4. Quel type de traducteur pour la traduction théâtrale ?

Nous l'avons vu ci-dessus (voir 2.4.2), le traducteur de théâtre sort du texte dans l'anticipation d'une matérialisation physique de ce texte. Si le traducteur de théâtre doit prendre en compte la réalisation scénique du texte, il est alors intéressant de se demander quel type de traducteur serait le plus adapté pour une traduction théâtrale. Idéalement le traducteur de théâtre comprend les langues de départ et d'arrivée, le contexte culturel et historique de l'œuvre, la vie de l'auteur et bien sûr le monde du théâtre dans son ensemble. Seulement les traducteurs restent humains. Il n'y a pas, semble-t-il, de traducteur parfait, qu'il soit digital ou humain.

Tomarchio (1990 : 1, 6) s'interroge sur la manière d'obtenir la meilleure traduction possible en révélant un problème courant dans le monde des arts du spectacle : faut-il privilégier la traduction linguistique et figer l'œuvre dans le texte, ou bien faut-il mettre avant tout l'adaptation scénique en premier plan ? Sa réponse place le traducteur comme l'élément de transition du texte dans une langue, à la représentation dans une autre (ibid.). D'après Tomarchio (id. : 6), le traducteur de théâtre doit « assurer la fidélité à l'auteur jusqu'au moment de la représentation » : le théâtre sur scène semble avoir le dernier mot. La pièce s'inscrit dans son éventuelle mise en scène « pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs [...] toutes les virtualités théâtrales du texte ». C'est un

avis que semble partager Génin (2016 : 4) quand elle dit que « Le traducteur [de théâtre] n'est pas un simple passeur, un trafiquant d'équivalences linguistiques. Comme le metteur en scène, il transforme le texte qu'il traduit ». Précision dans la traduction du texte et ouverture pour la représentation sont nécessaires pour l'élaboration d'une traduction théâtrale, même si c'est sur scène que le théâtre se joue vraiment.

Ainsi naît la spécificité du traducteur théâtral, qui se place entre le texte et la représentation, mais qui, dans ses choix de traductions, doit néanmoins répondre à une stratégie orientée : du texte vers la scène. Le traducteur théâtral, qu'il le veuille ou non (métaphoriquement parlant, il existe quand même un cadre légal à respecter), est acteur des hypothétiques mises en scène du texte cible qu'il produit. Un texte cible fondé sur un texte source programmé pour le passage à la scène. Le théâtre est aussi un art littéraire, ce qui place le traducteur dans une « dichotomie », placée entre la fidélité au texte et la souplesse que nécessite le passage à la représentation. Néanmoins, il n'est pas seulement question de « la transmission du sens », mais aussi d'un changement de médium, puisque le théâtre a lieu sur scène, dans un « univers sensoriel » (Génin, 2016 : 4). Il existe donc un espace où le traducteur de théâtre peut se cantonner à la traduction littéraire, mais l'œuvre qui résulte d'une telle démarche ne peut être qu'amputée puisqu'elle se retrouve privée de ce qu'elle est censée être dans son essence : une réalisation scénique préparée par un support textuel (dans une vision occidentale classique, le théâtre s'exprime aussi sans support textuel). Dans tous les cas c'est la décision de mise en scène qui prime (ibid.), mais comme cette mise en scène peut être facilitée par une traduction qui tend vers la représentation, et que l'œuvre est faite pour être représentée, alors il nous semble que le traducteur de théâtre devrait toujours prendre en compte ce passage du texte à la scène.

Il reste à définir la place du traducteur de théâtre **en tant qu'intermédiaire** à la création d'une œuvre transformée, adaptée à un support nouveau. Doit-il rendre la réalisation possible en ouvrant un maximum de portes pour le metteur en scène, ou doit-il à l'inverse servir une œuvre dont les choix de traductions sont francs, affirmés et affichés ? Sardin (2004 : 1-2), inspiré par le propos d'un personnage du roman *Deux étés* d'Erik Orsenna, compare le traducteur de théâtre à un « corsaire ». Il présente ainsi le traducteur de théâtre comme un traducteur qui marquerait fortement de sa griffe une œuvre, la capturant et se l'appropriant (ibid.). Sardin (id. : 1-2, 7) trace dans ce rôle pirate la délimitation entre traduction et adaptation, le deuxième choix étant apparemment préféré « quand il s'agit de théâtre », contrairement à la « traduction littérale [...] plus souvent rejetée pour

inefficace, lourde, voire inutilisable. » (id. : 2). En tant qu'intermédiaires entre le texte et la scène, Sardin (id. : 8) voit les traducteurs de théâtre comme des « corsaires », utilisant des « *procédés* d'adaptation », mais cela ne les sépare pas forcément du texte au profit uniquement de l'adaptation scénique. Cette précision du texte et cette ouverture à la scène, ou dans d'autres mots cette fidélité au texte et cette adaptation au public, s'incarnent dans la définition de Sardin (2004 : 8), vue précédemment, qui place la traduction théâtrale sur un « continuum ». Le traducteur de théâtre ne fait pas un choix binaire, le texte et la scène cohabitent à des degrés différents dans sa stratégie de traduction. Les choix qu'il opère sont complexes puisqu'il s'agit pour lui de mettre à l'unisson des éléments qui ne sont pas forcément compatibles entre eux (ibid.). Il doit prendre en compte l'éventualité théâtrale, mais c'est lui qui décide de se placer entre la poésie du texte et la fantasmagorie de la scène.

2.4.5. Éléments du potentiel théâtral dans le roman

Albert Camus disait dans une interview face à Pierre Dumayet (1959, 0:03:27-0:03:57 :

Dostoïevski écrivait directement pour le théâtre, sans le savoir, car il procédait par dialogues et par indications de mise en scène [...] Il suffit de trouver dans Dostoïevski tout ce qui s'adapte directement au théâtre, et de restituer cette espèce d'univers de mouvements, de gestes, et de dialogues qui s'y trouvent à l'état brut.

Pour adapter un roman au théâtre, un metteur en scène a besoin d'éléments qui permettent au texte de prendre vie sous une autre forme, ou qui au moins facilitent le passage d'un médium à un autre. Les œuvres romanesques et théâtrales (dans une approche traditionnelle où l'œuvre théâtrale naît avant tout sous sa forme écrite) ont pour point commun leur forme scripturale et il existe peut-être dans cette similitude des composantes du texte romanesque qui rendent également l'adaptation scénique possible.

Nous allons, dans l'analyse, chercher dans un premier temps les éléments structurels dans les récits de Dostoïevski qui permettraient de les avancer du texte à la représentation, c'est-à-dire tous les éléments qui pourraient faciliter la mise en scène. Nous avons choisi quatre thèmes à analyser, quatre thèmes qui seront introduits dans les chapitres suivants : les **didascalies**, les **dialogues et monologues**), les **personnages**, ainsi que la *mimèsis* et la *catharsis*.

Les didascalies

Les didascalies sont des informations de mise en scène disponibles pour le passage du texte à la représentation théâtrale. Dans le cas d'un texte écrit dès le départ pour le théâtre, elles sont claires et évidentes. Elles ne sont pas indispensables pour autant, certains auteurs sont précis et pointilleux avec leurs didascalies, comme Beckett, là où d'autres auteurs ne les marquent pas toujours avec insistance (ou écrivent même sans didascalies), comme parfois avec Shakespeare (Ubersfeld, 1993 : 20-21).

Les didascalies jouent un rôle intermédiaire entre le texte et la représentation. Elles instruisent le lecteur, et surtout le metteur en scène, qui bénéficie d'informations utiles pour préparer sa mise en scène. Il n'y a pas de règles implicites ou explicites qui régissent l'emploi de didascalies, mais leur présence simplifie le travail du metteur en scène par une description, une interprétation de la scène et de l'action. Prenons en exemple, pour mieux illustrer l'utilité des didascalies, la pièce *Cyrano de Bergerac* (Rostand, [1897]/1926). Dans l'introduction (id. : 3), les didascalies explicitent le lieu et la date de la pièce : « La salle de l'Hôtel de Bourgogne, en 1640. ». Des précisions scéniques sont ajoutées : « Sorte de hangar de jeu de paume aménagé et embelli pour des représentations » (ibid.). Les personnages présents sont aussi listés avant que les scènes ne débutent, prenons l'exemple de la scène 1 de l'acte I : « Le Public, qui arrive peu à peu. Cavaliers, Bourgeois, Laquais, Pages, Tire-laine, Le Portier, etc., puis les Marquis, CUIGY, BRISSAILLE, La Distributrice, les Violons, etc. » (id. : 4). Enfin, l'action des personnages est parfois précisée, ainsi que leurs mécaniques de mouvement : « Le PORTIER, le poursuivant » (ibid.), ainsi que leurs états émotionnels « PREMIER PAGE, avec une dignité blessée » (id. : 6).

Ubersfeld (ibid.) définit le texte théâtral par la présence de dialogues et de didascalies. Cela semble logique puisqu'ils permettent la construction de l'espace scénique et du jeu des comédiens. Le roman, dont l'utilisation première est la lecture, n'a pas forcément besoin de ces informations. Il n'est pas pour autant impossible d'extraire des didascalies d'un texte qui n'est pas un texte de théâtre. Le genre romanesque comporte des dialogues, mais aussi, à sa façon, des didascalies : en nommant les personnages, dans les dialogues, la narration ou encore parfois dans le sommaire (ibid.). Il est donc également possible d'extirper ces équivalences de didascalies, ces informations adaptables à une mise en scène, à partir des dialogues (id. : 230). Rappelons que Ubersfeld (id : 23) joint les monologues aux dialogues. Ainsi il est possible d'obtenir des informations qui seraient équivalentes aux didascalies à partir des dialogues, mais aussi des monologues des

personnages. Ces équivalences peuvent aussi se retrouver dans les descriptions faites par le narrateur. Il nous semble que ces descriptions peuvent devenir ambiguës si le narrateur est présent sur scène, en tant que personnage (en brisant le 4ème mur ou non), mais elles pourraient apporter une subjectivité intéressante, potentiellement transposable à celle du public. Toutes les indications servent un déroulement physique bien réel : la représentation théâtrale s'exprime dans un lieu concret et est conduite par des actions concrètes, en coulisse et sur scène, et toute indication permettant à cette simulation d'exister peut être transposée en didascalie (Ubersfeld, 1993 : 19, 21-22).

Le texte théâtral une fois dans le lieu de la scène anime une action. Au travail littéraire et sonore s'ajoutent les gestes et les mécaniques de la pièce. Deprats (1987 : 3) décrit ces éléments comme « la théâtralité » du texte, qu'il considère comme « l'objectif premier de toute traduction théâtrale ». En parlant du théâtre de Shakespeare, il explique que le texte « est théâtral aussi au sens où il appelle un faire, où, par des indications précises de geste et de démarche ou des suggestions implicites d'attitude physique, il a la capacité de mettre le corps en mouvement » (ibid.). Pour passer du texte à la scène, il peut être nécessaire de décrypter l'action dans une partie de texte qui est autre que celle des didascalies puisque « le texte dialogué programme, décrit ou suggère des gestes » (ibid.). La mise en scène peut être construite à partir de toutes les traces disponibles dans un roman. L'information n'est pas toujours accessible, les textes de théâtres éclairent plus ou moins avec précision le metteur en scène. Il se sert donc du texte comme d'une partition plus ou moins annotée de didascalies. Deprats (id. : 6) ne voit pas la traduction théâtrale comme une démarche fixée dans la transmission exacte de l'information. Elle doit permettre le jeu, mais ce même jeu doit être libre, il doit pouvoir s'incarner dans une interprétation. Deprats (ibid.) préfère ainsi la sous-traduction à la surtraduction, et pense que le travail de traduction n'a pas besoin d'apporter une vision de représentation, mais seulement de « rendre celle-ci possible », ce que nous comprenons comme une partition suffisamment ouverte pour que le metteur en scène puisse y développer ses sensibilités artistiques. Son travail d'interprétation se fait donc au travers des didascalies, caractéristique essentielle du théâtre, à laquelle s'ajoutent les dialogues et monologues.

Les dialogues et monologues

Selon Ubersfeld (1993 : 20), les dialogues sont avec les didascalies « deux parties distinctes, mais indissociables » qui forment l'écriture théâtrale. Nous parlons ici de dialogues en tant qu'échanges oraux entre deux personnages, que ce soit dans une œuvre

romanesque ou une œuvre théâtrale. Ces dialogues nous intéressent, parce qu'à première vue, ils ont une fonction similaire dans l'écriture théâtrale et l'écriture romanesque, du fait qu'ils imitent la langue orale courante (Génin, 2016 : 1). Cette imitation est relative, puisqu'un lecteur d'une œuvre de fiction peut apprécier son réalisme sans pour autant être berné par sa non-existence historique. Dans le cas du théâtre, Ubersfeld (1993 : 44) dit bien que le spectateur accepte « l'illusion théâtrale ». C'est aussi ce que dit Génin (2016 : 2), qui précise que le spectateur fait semblant d'accepter la virtualité scénique. Seulement, une fois adaptés à la scène, les dialogues (et monologues) prennent une part capitale : ce sont eux qui souvent permettent les jeux des acteurs. Les dialogues sont une composante majeure du texte théâtral (Ubersfeld, 1993 : 20). Nous incluons d'ailleurs les monologues aux dialogues, car les monologues s'inscrivent également dans les dialogues en ce qui concerne le discours théâtral (id. : 256-257).

Les dialogues, romanesques ou théâtraux, une fois qu'ils sont envisagés pour un passage à la scène, servent plusieurs nécessités et réalités théâtrales attendues. Le théâtre est un lieu d'expression de messages. Ils sont communiqués notamment par un développement psychologique et un affrontement d'idées portées par des personnages, eux-mêmes incarnés par des comédiens. L'importance capitale du dialogue nous paraît peut-être plus évidente en retraçant le chemin du point de vue du spectateur, grâce à plusieurs propositions. Le comédien est « l'unité de base de toute l'activité théâtrale » (id. : 59). Ce comédien est « en principe » l'incarnation d'un personnage (id. : 254) et la parole de ce personnage n'existe que par le biais des dialogues et monologues (id. : 255).

Dialogues et monologues deviennent alors un espace de développement de la pensée. Dostoïevski est connu pour la puissance psychologique de ses romans, mais aussi pour la profondeur des personnages de ses romans. Le traducteur Boris de Schlœzer dit dans l'émission de Fumet (1966 : 01:06:20-01:06:35) qu'il pense que Dostoïevski trouve sa puissance dramaturgique plutôt dans ses dialogues et monologues. Il nous semble d'ailleurs que ces propos confirment également la puissante portée psychologique de la construction des personnages du romancier, justement par ces mêmes dialogues et monologues. Si le texte de théâtre tient sa spécificité par la présence de didascalies et de dialogues et monologues (Ubersfeld, 1993 : 20), et que le théâtre ne peut exister sans comédien (id. : 59), c'est justement parce que le personnage est au centre du texte de théâtre (ibid.). Nous pensons que le personnage existe par le biais des didascalies qui

l'introduisent et renseignent sur ses actions et son état. Mais c'est surtout dans la parole que nous pensons qu'il se confirme.

L'histoire littéraire de Dostoïevski tend d'ailleurs à montrer l'importance des dialogues et des monologues dans son écriture. Son premier roman, *Les Pauvres Gens*, celui qui a propulsé sa carrière n'est d'ailleurs qu'un long dialogue épistolaire. Les grands romans de Dostoïevski sont aussi connus pour leurs monologues et leurs longues tirades, dont le plus célèbre est certainement celui d'Ivan Karamazov (dans un dialogue qui prend plutôt la forme d'un monologue interrompu) dans *Les Frères Karamazov*, situé dans la deuxième partie, chapitre V : « Pro et Contra », sous-chapitre v « Le Grand Inquisiteur ». Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski brosse un portrait psychologique glacial et précis de l'étudiant meurtrier Raskolnikov. Il le fait au moyen de profonds monologues internes, qui viennent s'opposer à l'adversaire du jeune homme dans ses dialogues avec le juge d'instruction Porphiri Petrovitch. Le roman *Les Carnets du sous-sol*, « livre clé » pour Arban (1962 : 56), « clé de voûte » pour Gide (1964 :165), comporte d'ailleurs une similarité. Une première partie intégralement monologuée où le narrateur livre un combat interne d'une violence inouïe, sorte de tentative d'autodestruction qui continue dans une deuxième partie plutôt dialoguée. Nous pensons que les longs monologues, interrompus de dialogues ou non, ont quelque chose de théâtral en ce sens qu'ils permettent d'appuyer et d'affirmer le développement d'un personnage. Nous voyons un lien entre cette maîtrise du personnage (par le biais d'une maîtrise des dialogues et des monologues) et les propos de Nietzsche (1988 : 90) dans *Le Crépuscule des Idoles*, où il dit : « Dostoïevski est, soit dit en passant, le seul psychologue qui ait eu quelque chose à m'apprendre. ». C'est d'ailleurs le même Nietzsche qui fut marqué très jeune par la lecture fortuite des *Carnets du sous-sol* (Girard, 1979 : 178-179).

C'est cette potentialité théâtrale présente dans les dialogues et monologues, mais aussi dans des personnages qui ont en leur essence l'expression d'un jeu de comédien, qui nous pousse à penser les romans de Dostoïevski comme des supports de mise en scène. Ubersfeld (1993 : 256-257) dit que « [l]a base du dialogue c'est le rapport de force entre les personnages » et c'est d'après nous un lien supplémentaire pour imaginer l'adaptation à la scène du travail d'écriture du romancier.

Les personnages

Les dialogues et monologues, et par extension les personnages (puisque dialogues et monologues émanent d'eux) sont les indispensables concrets pour un passage à la scène, au moins dans une définition traditionnelle du théâtre. Dans une approche contemporaine avant-gardiste, il est possible d'imaginer une mise en scène en dehors de toutes les règles habituelles du théâtre, mais globalement, il reste difficile d'imaginer une pièce de théâtre sans aucun personnage, ou pour être plus précis, sans aucun comédien sur la scène (Ubersfeld, 1993 : 59). Le personnage est à priori le pont le plus direct entre le monde de la fiction romanesque et celui de la représentation scénique réelle, justement dans le passage du personnage au comédien. Si tout personnage peut être adapté à la scène, il est intéressant d'observer si certains personnages romanesques portent déjà en eux toutes les caractéristiques de personnages présents dans des œuvres théâtrales. Il semble donc que l'analyse du potentiel théâtral dans un texte peut difficilement se faire sans une analyse des personnages. Peu importe les avancées dans le monde du spectacle, le comédien est globalement toujours au centre d'une représentation et « l'unité de base du texte théâtral, c'est le personnage » (Ubersfeld, 1993 : 59). La scène est l'espace de jeu des comédiens et cela nous semble encore être une réalité au 21^{ème} siècle.

Il existe plusieurs possibles pour un personnage, en tant que personnage, ou encore comme part d'un ensemble, d'un groupe de personnages, mais aussi d'une idée (Ubersfeld, 1993 : 59-60). Le travail créatif du metteur en scène peut toujours se juxtaposer sur celui de l'auteur : un personnage n'équivaut pas forcément à un comédien dans le cadre de la représentation. Le personnage en tant qu'individu, ensemble, ou représentation d'une idée peut ainsi aller au-delà de sa simple représentation du personnage. Il peut aussi être le « lieu d'un paradigme » (Ubersfeld, 1993 : 73).

C'est dans la mise en scène que se révèlent ces choix de représentation des idées, des personnages et des points de vue (Ubersfeld, 1993 : 82). Il n'est donc pas question d'ériger un profil type de personnage. C'est d'ailleurs ce qui permet d'une manière générale une analyse au-delà même des volontés de l'auteur du texte originel, puisque seuls seront représentés les choix du metteur en scène. Celui-ci est d'ailleurs toujours plus ou moins libre d'y incorporer son interprétation. C'est l'avantage majeur d'un travail d'analyse puisque comme le souligne Ubersfeld (ibid.), « l'analyse sémiologique d'un texte dramatique n'est jamais contraignante ». Cela prend sens avec tout travail d'analyse, puisque de l'exploration du texte (ou des textes) naît un champ de possibles exploitables par le metteur en scène. C'est lui qui décidera de toute façon d'un axe adapté du texte à la

scène. C'est particulièrement vrai pour la construction d'un personnage qui reste forcément lié au développement scénique prévu par le metteur en scène, mais aussi pour le comédien qui l'incarne.

Les personnages de théâtre remplissent un rôle au sein d'une histoire représentée, où dans les mots d'Ubersfeld (1993 : 62), « un personnage peut assumer simultanément ou successivement des fonctions actantielles différentes ». Le personnage n'est donc pas limité à un seul rôle, et le « modèle actantiel » dans lequel il s'inscrit peut être approché dans une série de propositions différentes (ibid.). Un modèle nous semble coïncider avec la nature complexe des œuvres de Dostoïevski, en particulier celle de ses personnages : il s'agit du « couple adjuvant-opposant » (id. : 65-71). L'adjuvant, de manière simplifiée, est l'allié : d'une action ou d'un objectif (id. : 62-65). L'opposant est l'inverse, il est ennemi, adversaire, obstacle (ibid.). Le « couple adjuvant-opposant » est peut-être plus complexe, mais aussi plus vraisemblable, dans le sens où adjuvants et opposants ne sont pas des positions fixes (ibid.). Les rôles des adjuvants et opposants s'expriment dans des intensités diverses : leur statut n'a pas la même intensité s'ils participent à une action ponctuelle de l'histoire, ou s'ils gardent leur rôle tout au long (id. : 64).

Les personnages dostoïevskiens sont plutôt malléables, mais surtout ils s'inscrivent rarement dans une position exclusive. Dans la recherche de leur liberté, ces personnages naviguent dans des eaux troubles : ils passent d'adjuvants à opposants, et inversement, dans le déroulement de l'histoire, que ce soit dans leurs interactions avec les autres ou dans leur développement intime. Ils luttent entre eux, parfois contre eux-mêmes et existent dans une dualité parfois interne et souvent plurielle. Ces personnages luttent invariablement pour et contre leurs intérêts et peuvent être en même temps alliés et ennemis de l'intrigue principale. Selon Backès (2021 : 16) « [l]es idées qu'expriment les personnages ne se composent pas entre elles pour composer une synthèse : elles se juxtaposent plutôt, et chacune d'entre elles tend à se développer pour elle-même ». Ces idées se battent pour survivre et l'intérêt de chacun prend place insidieusement. Il devient difficile de saisir les intérêts profonds des personnages qui s'aident et se trahissent en permanence. Leurs intentions premières sont généralement obscures et ambiguës.

Ce flou se retrouve dans une construction théâtrale bien connue que nous pensons pouvoir exploiter ici : celle du valet des comédies, mais surtout des tragicomédies. (Ubersfeld (1993 : 66) dit : « il existe des cas où l'ambiguïté adjuvant-opposant est constitutive non seulement du personnage, mais de son rapport au sujet : ainsi Sganarelle dans *Dom Juan*,

ou Méphistophélès dans *Faust*. ». Ce valet fonctionne d'ailleurs dans un couple, celui du « maître-valet » (id. : 261). Le valet est un pilier de l'art dramatique, une structure qui date de la dramaturgie antique. Ce valet est d'ailleurs difficilement envisageable sans son maître (Dethurens, 1998 : 129-130). Les structures duales de Dostoïevski fonctionnent sur des prises de pouvoirs internes ou externes qui vivent dans des conflits flous et ambigus. Soit dans un fonctionnement en paire des personnages, comme dans l'échange épistolaire entre Makar Dévouchkine et Varvara Dobrossiolova, les personnages principaux des *Pauvres Gens*. Soit dans une opposition claire, mais pour autant rarement frontale, comme dans *L'Eternel Mari* où le personnage principal affronte le mari d'une femme avec qui il a eu par le passé une liaison. Ces dualités peuvent aussi s'exprimer dans un seul et même personnage, dans l'exaltation d'un étrange et angoissant dédoublement : c'est le cas par exemple dans *Le Double* et *Les Carnets du sous-sol*.

C'est justement l'instable dualité du « couple adjuvant-opposant » et son ambiguïté génétique, en particulier celle du valet (et du maître-valet), qui nous intéressent. Elles ouvrent les possibles d'interprétations, mais aussi elles correspondent plus à la réalité de la complexité d'écriture d'une œuvre majeure. Nous pensons que les actions d'une œuvre ont rarement vocation à être diaphanes, l'attention du lecteur ou du spectateur nous paraît plus à même d'être captée s'il est en tension, justement dans la recherche d'une intrigue qui ne se donne pas. C'est peut-être d'autant plus vrai pour créer un coup de théâtre, né de l'investissement du spectateur, dans de ses interrogations et résonances intimes avec l'œuvre.

La *mimèsis* et la *catharsis*

Dans l'antiquité, le théâtre se forme notamment sur deux notions : *mimèsis* et *catharsis*. La *mimèsis* est simplement l'imitation de la nature, de ce qui existe déjà. Il s'agit d'instaurer un univers crédible, vraisemblable, afin que le spectateur puisse se reconnaître dans l'action théâtrale et ainsi la suivre, la ressentir dans sa plausibilité. Cette *mimèsis* n'a pas besoin d'être parfaite, puisque d'un côté la scène n'est pas un parfait trompe-l'œil : « il n'y a pas d'illusion théâtrale » (Ubersfeld, 1993 : 44). En outre, cette vraisemblance dépend du fait que le spectateur accepte l'illusion (id. : 46-48). Le spectateur qui voit un spectacle, aussi réaliste soit-il, sait qu'il assiste à un spectacle. C'est d'ailleurs un paradoxe, mais les oppositions entre illusion et représentation fonctionnent de pair : « le théâtre s'inscrit dans une dichotomie scène salle » (id. : 142). Ecrivain réaliste, Dostoïevski suit globalement un rapport mimétique dans ses œuvres. Ses œuvres suivent

l'histoire et la culture du moment et se déroulent de manière chronologique (avec une petite nuance en ce qui concerne les traductions françaises des *Démons*, nous y reviendrons en partie analyse).

C'est plutôt la *catharsis* qui nous intéresse ici, et si nous mentionnons la *mimèsis*, c'est plutôt en tant que catalyseur de la *catharsis*. La *catharsis* permet au spectateur de vivre par procuration un évènement et de se libérer de ses passions. C'est donc la définition antique qui nous intéresse, celle qui permet à une pièce de faire « resurgir des émotions [du spectateur] liées à des expériences passées qui vont entrer en résonance ou dissonance avec les expériences sensorielles racontées ou jouées par les acteurs » (Génin, 2016 : 3). Une fois bercé et emporté dans un univers fictif dont l'existence et la plausibilité sont acceptées, le spectateur est plus à même de lier son vécu à ce qu'il observe et ainsi de s'en approprier les conséquences. Le théâtre est aussi de médium de communication (Marsh, 2013 : 252). Tout auteur, écrivain ou metteur en scène, voulant convaincre (ou persuader) de la véracité de son idéologie, n'est pas obligé de passer par une approche cathartique traditionnelle. La censure vécue par les auteurs, dont Dostoïevski, prend sens face à la contagion cathartique : le théâtre est un espace qui permet de véhiculer des idées politiques, notamment par l'effet cathartique, et l'opposition à la représentation d'une œuvre peut être une démarche politique de défense. Comme Ubersfeld (1993 : 97) le souligne, « les censeurs n'ont pas tort : le théâtre est réellement dangereux » : les idées se propagent sur scène et peuvent séduire l'audience. Dans une opposition politique telle que nourrie par les œuvres de Dostoïevski (Marsh, 2013 : 251), ce n'est pas le réalisme de la pièce qui effraie le plus, c'est sa contagion idéologique perçue comme terreau d'une autre réalité idéologique ou politique. Il y a dans ce cas, certes, une tentative de réduction plus politique de l'œuvre. Cette réduction n'est pas forcément injustifiée, beaucoup d'auteurs construisent leur art autour de leurs idéologies personnelles. Dans une tentative purement artistique, ces mêmes convictions peuvent tout aussi bien transparaître indirectement, même si l'autocensure est souvent l'origine de messages plus cryptiques, qui dépassent une volonté uniquement artistique. Dans le cadre de la réalisation scénique, c'est au metteur en scène de faire le choix de ce qu'il veut porter à la scène. La *catharsis* est sensible à la construction du metteur en scène. Le théâtre permet d'exposer un problème, de faire vivre une émotion, une situation, un nœud, et d'apporter une solution par un subterfuge théâtral qui permettra une résolution : le dénouement. Cela correspond avec la définition de *catharsis* d'Ubersfeld (1993 : 274) « au conflit insoluble elle donne une solution de rêve et on s'en va content : ça s'arrangera sans nous ». La *catharsis*

n'inhibe pas la remise en question pour autant, le spectateur accepte et comprend implicitement les codes théâtraux (id. 44). Elle s'engrène dans l'entièreté de l'œuvre et fonctionne justement de pair avec une réflexion subjective (id. 53). L'œuvre cathartique place le lecteur, ou le spectateur, dans une réflexion tout au long de son déroulement. L'intrigue dure tout au long de l'histoire et prend sens au moment où le dénouement délie la situation. La *catharsis* a lieu, une compréhension remplace un questionnement et un choix s'opère, une morale s'installe. Barthes (2002 : 324), parlant de tragédie, s'interroge sur la « *catharsis* dramatique ». Se basant sur des définitions médicale et mystique, il conclut qu'elle est « dénouement de la crise hystérique » et « possession et délivrance du dieu, possession en vue d'une délivrance » (ibid.). Cette *catharsis* pourrait être chez Dostoïevski, en lien avec sa biographie et ses écrits de journaliste, une délivrance et un dénouement d'une société malade, en crise, et possédée¹⁵. Les deux définitions de Barthes (ibid.) nous semblent s'exprimer dans les écrits de Dostoïevski et nous encouragent à voir les romans de Dostoïevski, et particulièrement une œuvre comme *Les Démons*, comme des œuvres cathartiques.

3. Analyse

Nous allons comparer cinq traductions en français des *Démons* (voir 3.1) et nous intéresser à la potentielle théâtralité de l'œuvre dans chacune d'entre elles. Nous allons en premier temps tracer un axe d'analyse théâtrale de l'œuvre indépendamment des différences de traduction. Pour ce faire, nous allons nous concentrer sur tout ce qui semble représenter un potentiel de théâtralité et que toutes les traductions ont en commun (ou qu'elles ont de comparable). Il s'agit de réfléchir aux points qui coïncideraient avec les éléments présentés dans notre partie théorique, particulièrement sur les éléments présentés dans le sous-chapitre 2.4.5. Ainsi, nous allons essayer d'appuyer notre croyance sur le fait que le roman *Les Démons* représenterait dans son essence même une œuvre littéraire théâtralisable. Nous allons comparer les éléments qui, dans l'œuvre, semblent traduire un souffle théâtral indépendamment de la langue d'écriture : nous chercherons dans le roman tout ce qui semble représenter des indications scéniques, des structures

¹⁵ *L'Idiot* pourrait être plus accès sur l'aspect délivrance du dieu, avec le Prince Mychkine, figure christique, mais impossible. *Les Frères Karamazov* plutôt sur le dénouement d'une société malade, avec les figures respectives de la famille Karamazov qui représentent différentes tares : débauche, nihilisme, assassinat, etc. *Les Démons* sont peut-être entre les deux : mouvements insurrectionnels et les démons, représentés notamment par la figure antéchristique de Stavroguine (dont la genèse littéraire est un opposé de Mychkine, nous y reviendront dans la partie analyse).

théâtrales dans les dialogues, dans les personnages, mais aussi tout ce qui traduit une structure cathartique.

Notre analyse sera étayée sur les quatre piliers développés dans notre chapitre 2.4.5, que nous proposons comme éléments constitutifs du théâtre. Ils seront supportés par le travail de théorisation du théâtre d'Anne Ubersfeld (1993). Nous allons essayer d'extraire des *Démons* tout ce qui dans la structure du roman permet la théâtralisation. Didascalies, dialogues et monologues, personnages et enfin *mimésis* et *catharsis*. L'ordre de l'analyse est légèrement modifié, les personnages sont traités en partant des didascalies et en allant vers les dialogues, puisque la construction de personnages peut se faire dans les didascalies, mais aussi dans les dialogues.

Dans un second temps, nous allons observer les degrés d'adaptabilité à la scène entre les différentes traductions, en comparant les choix effectués par les traducteurs. Nous allons donc nous pencher sur la langue, mais pas seulement, puisqu'un chapitre supplémentaire, initialement censuré et retrouvé à partir d'une « copie faite entièrement de la femme de Dostoïevk[i] » (Rivière, 1922 : 25), n'est pas présent dans toutes les traductions et n'est pas placé au même endroit suivant ces traductions. Ce texte ne voit le jour en Russie qu'en 1922 et est traduit la même année en France (ibid.).

Dans le cas de la traduction de Derély (1886), il est important de rappeler que l'absence du chapitre publié en 1922 ne peut donc logiquement pas être un choix du traducteur. Le chapitre n'aurait pas non plus pu être ajouté par Derély par la suite, puisque mort en 1904. Markowicz (1995 : t. 3/3, Note du traducteur, 390-391.) précise qu'il « existe deux textes » qui peuvent servir de genèse de la reconstitution du chapitre et dit d'ailleurs s'être basé sur un texte différent de toutes les anciennes traductions.

Notre première hypothèse (H1) est que le roman *Les Démons/Possédés* comporte dans sa structure tout ce qu'il faut pour être adapté à la scène, que ce soit dans le potentiel de compréhension et de création théâtrale de Dostoïevski, mais aussi dans le potentiel d'exploitation du travail de traduction des différents traducteurs des versions françaises de l'œuvre. Notre objectif est de mettre en lien la biographie personnelle et artistique de l'auteur avec différentes théories du théâtre, d'œuvres théoriques sur la traduction théâtrale, dans l'espoir de trouver des connexions entre le texte théâtral et le texte romanesque des *Démons/Possédés*.

Notre deuxième hypothèse (H2) aura lieu une fois la première testée. En admettant que les œuvres, et les traductions françaises des *Démons/Possédés* soient adaptables à la scène, nous voulons observer leurs différences et les choix de mise en scène qui pourraient en découler. Toujours en nous appuyant sur nos recherches sur des œuvres théoriques sur le théâtre et sur la traduction théâtrale, nous souhaitons dégager des possibles d'adaptations à partir des différents choix de traduction étudiés.

H1 : Les traductions françaises des *Démons/Possédés* comportent en leur essence un potentiel de théâtralisation.

H2 : Les traductions françaises des *Démons/Possédés* ont différents potentiels d'adaptabilité du roman à la scène.

3.1. Matériau de recherche et méthode

Le corpus comporte environ 2000 pages, c'est-à-dire la première partie et le dernier chapitre de la troisième partie de cinq traductions des *Démons*, ainsi que la pièce de théâtre *Les Possédés* d'Albert Camus ([1959]/2010)¹⁶. Le chapitre *La Confession de Stavroguine/Chez Tikhone* ne fait pas à proprement parler de notre corpus, nous allons juste observer et comparer son placement (en incluant les éventuelles précisions, sur le choix du placement).

Les démons

Le roman *Les Démons* est hautement inspiré de la première partie de la vie de Dostoïevski. Dans cette fiction, une idéologie nouvelle venue principalement de l'Ouest vient infiltrer certaines sphères mondaines de la société russe. Le développement d'un mouvement insurrectionnel se fait pernicieusement tout au long du roman. Les têtes pensantes se mêlent aux mondains militants, mais aussi à certains mondains naïfs qui ne se rendent pas compte de ce qui se trame. Dostoïevski offre aux lecteurs une société en dérive et des humains dépassés par les affres de leur liberté. C'est en tout cas ce qui semble ressortir de ses prises de position, dans ses écrits journalistiques ou romanesques, mais aussi de ses biographies. Avec quelques nuances bien sûr : il est difficile de savoir si Dostoïevski a changé de camp de manière unilatérale. Son changement idéologique

¹⁶ Ce qui donne en détail, en comptant la première partie des versions des traductions principalement utilisées, ainsi que la pièce d'Albert Camus : Guertik & Backès, 233+13, Markowicz 350+21 Schlœzer 279 +17, Guertik 241 + 16, Derély 221 + 15 et Camus 240 pages.

pourrait être inscrit dans des convictions nouvelles, mais il pourrait aussi réellement une assurance vie. Dostoïevski était surveillé par le pouvoir en place, la censure n'était jamais bien loin et la simple peur d'être condamné à nouveau aurait pu être une justification en elle seule à ce changement. Dostoïevski a survécu à une condamnation à mort, il est compréhensible qu'il ait pu prendre quelques précautions. Difficile de trouver la réponse à cette énigme qui a probablement disparu avec le romancier.

Dans la même veine que ses autres grands romans, le roman *Les Démons* traite des limites de l'humanité et de la morale. Dostoïevski explore dans une passion fiévreuse les conséquences d'actions d'âmes malades, rongées par des idéologies et des philosophies exogènes, qui sont d'après lui délétères et qui mènent au crime. Une lutte pour le pouvoir (politique ou existentielle) s'opère de manière presque indicible, sans se préoccuper des conséquences : meurtre, viol, suicide. Le roman est difficile à suivre et le lecteur se perd parfois dans une lecture chargée de personnages et d'évènements dont les mécanismes ne semblent finalement prendre tout leur sens que lors du dénouement de l'histoire. Nina Gourfinkel (1960 : 339) résume bien l'expérience de lecture de ce roman :

La composition des *Possédés* est si complexe qu'elle paraît chaotique à un lecteur non averti. Or, ce chaos est savamment organisé et le plus adéquat à la tâche que s'est assignée l'auteur : rendre le tumulte d'une société, la confusion des esprits en fermentation. Le sens du roman est dans le croisement, l'enchevêtrement, l'embrouillement de ses multiples thèmes.

Perdu dans ce brouhaha bilieux typiquement dostoïevskien, le lecteur cherche sa place, remet en question ce qu'il est, ce qui le constitue et se demande où il se situe entre le possédé et le démon.

Camus a mis en scène *Les Possédés* à partir de la traduction de Boris de Schlœzer et il travaillait également avec Dominique Arban sur l'adaptation des *Frères Karamazov* avant de mourir. Il y a un détail commun dans ces deux romans qui nous semble faciliter la mise en scène. Le narrateur dans ces deux œuvres est un personnage à part entière de l'histoire. Le narrateur des *Démons* oscille donc entre narrateur et acteur de l'action : en tant qu'Anton, personnage à part entière du roman. En tant que narrateur, il occupe toutes les fonctions telles que décrites par Genette (1972 : 255-266). Il oscille entre « narrateur homodiégétique », en racontant des histoires vécues et « narrateur hétérodiégétique », quand il raconte des histoires « d'où il est absent » (ibid.). Il existe également en tant que

personnage de l'action et remplit une fonction de « narrateur intradiégétique » (ibid.) ; c'est cet aspect qui nous intéresse le plus ici. La narration est multiple chez ce narrateur. Il est narrateur dans un sens évident, celui qui raconte l'histoire et opère dans une « fonction proprement narrative »¹⁷ (Genette, 1972 : 262). Il se place également dans ce que Genette (ibid.) nomme la « fonction de régie »¹⁸, dans un rôle presque « métalinguistique » qui sert à construire une cohérence dans le texte : le narrateur oriente le déroulement de l'action par ses paroles, ses actions, mais également par sa capacité à orienter l'attention du lecteur vers des points précis. C'est ce qui d'après nous permet la construction de didascalies précises.

Les descriptions des lieux et des états des personnages sont régulièrement faites au travers du regard de ce témoin, par une perception de la présence dans la scène et dans l'action. Il donne au metteur en scène des indications précises sur le déroulement de l'action extrêmement similaires à de véritables didascalies. En tant que roman, l'œuvre permet au lecteur de se mettre à la place du narrateur, ce qui favorise la vraisemblance mimétique au profit de l'effet cathartique sur le lecteur. Nous pensons que le ressenti du narrateur est un outil persuasif de l'auteur pour propager ses idées. Particulièrement dans le cas des *Démons* où le narrateur en tant que personnage, Anton, semble perdu en toute circonstance, ce qui nourrit ce que Genette (1972 : 262) appelle la « fonction testimoniale, ou d'attestation »¹⁹. Enfin, dans sa « fonction idéologique » (id. : 263), le narrateur devient le pont entre une idéologie de l'auteur et le lecteur. Genette (ibid.) le dit d'ailleurs en parlant de Dostoïevski (parmi d'autres auteurs) : « On sait combien de grands romanciers idéologues, comme Dostoïevski [...] ont pris soin de transférer à certains de leurs personnages la tâche du commentaire et du discours didactique — jusqu'à transformer telles scènes des *Possédés* [...] en véritables colloques théoriques ». Cette transmission idéologique a d'ailleurs été une raison d'opposer la transposition au théâtre de l'œuvre en 1913 en Russie (Marsh, 2013 : 249-251).

Ce personnage est à la fois acteur et spectateur de l'action, ce que nous appelons un rôle de « narrateur-didascalie ». Ses descriptions en tant que narrateur présent dans l'action sont sensoriellement proches de ce qu'expriment généralement les didascalies. Ce qui est vu, entendu ou perçu par un narrateur présent, peut d'après nous se transférer presque

¹⁷ En italique dans le texte.

¹⁸ En italique dans le texte.

¹⁹ En italique dans le texte.

automatiquement au public : c'est pourquoi nous voyons ici une étroite proximité avec les didascalies. Ce personnage nous semble être un prétexte dramaturgique pour mettre en place actions et idéologies. Boris de Schlözer, dit que Dostoïevski « apparaît sous le masque d'un habitant de la ville qui aurait assisté à toutes les catastrophes qui se succèdent » (Fumet, 1966 : 01:09:55-01:10:10). Ubersfeld (1993 : 21) sépare les dialogues des didascalies par une distinction claire entre l'auteur et ses personnages. Cette séparation se fait au nom de « l'énonciation » puisque l'auteur s'exprime au travers des didascalies pour donner des informations sur l'action et les personnages (ibid.). Or dans le cas du narrateur des *Démons*, il est tentant de s'interroger sur la présence de la voix de l'auteur dans ce « narrateur-didascalie » : témoin distant et présent, mais surtout conteur d'une histoire étroitement liée à un réel passé de Dostoïevski.

La censure n'est jamais bien loin, Dostoïevski est, ou pense toujours être dans une ligne de mire et les différentes censures auxquelles il fait face, ne serait-ce que dans son travail journalistique, le prouvent. Pour un artiste, c'est évidemment une attaque à sa création, mais aussi à son porte-monnaie. Ces deux raisons pourraient suffire à justifier une stratégie préventive de mise en retrait artistique. C'est une stratégie courante qui permet aujourd'hui encore aux auteurs de se cacher derrière un personnage, parfois presque littéralement, comme c'est le cas chez les humoristes. En outre, Dostoïevski cache déjà d'autres personnalités réelles dans ses personnages. C'est un procédé qu'il maîtrise, et c'est particulièrement évident dans *Les Démons*, avec certains personnages clés comme Karmazinov, avatar de Tourgueniev (Girard, 1979 : 121), et Stavroguine, avatar de Nikolaï Spechnev (Arban, 1962 : 79, 81). Faire un raccourci entre auteur et narrateur est à éviter, mais dans *Les Démons*, la récurrence de personnalités réelles inscrites dans des personnages nous semble si maîtrisée qu'il nous paraît légitime de penser que Dostoïevski aurait appliqué ce procédé à lui-même. Surtout que dans le cas des *Démons*, il semble particulièrement cohérent d'imaginer des précautions un peu plus poussées de la part de l'auteur, puisqu'il s'agit d'une représentation de l'évènement de sa vie qui l'a conduit littéralement à l'échafaud.

Du point de vue de la mise en scène, ce « narrateur-didascalie » pourrait donner des indications sur ce que doit voir le spectateur. En partageant le point de vue du personnage didascalie, le metteur en scène offre une scène aux idées du romancier russe. Les didascalies qui peuvent exister dans les descriptions du « narrateur-didascalie » servent aussi la narration, et Anton peut être en tant que narrateur un avatar déguisé des pensées

de l'auteur. C'est le cas lorsque le narrateur rencontre l'écrivain fictif Karmazinov, dans la première partie, chapitre III, sous chapitre ii. Dans un long monologue, il s'attaque à lui et à son travail d'écrivain, l'opposant à des figures majeures au rang de Pouchkine, Gogol, Molière ou encore Voltaire. Karmazinov n'est ici qu'une caricature de l'écrivain Ivan Tourgueniev. C'est une évidence pour le lecteur russe de l'époque de Dostoïevski, c'est en tout cas ce qu'affirme Backès (2011 : 1ère p., II, iv, 94.) dans ses notes de traduction, mais aussi Girard (1979 : 121), qui fait le pont entre le narrateur et les pensées de l'écrivain en disant : « [...] l'écrivain Karmazinov, en qui il n'est pas difficile de reconnaître Tourguéniev, l'ennemi littéraire de toujours ». C'est aussi ce qu'affirme Markowicz (1995 : t. 3/3, Note du traducteur, 381.) : « tout le monde, y compris Tourgueniev, a vu en lui un portrait de Tourgueniev ». Le masque du narrateur derrière lequel Dostoïevski se cache s'effrite. Les ennemis et les inspirations se confirment.

Pour terminer cette partie, le narrateur principal peut constituer en son essence un outil scénaristique puissant. Il n'est pas simple narrateur omniscient, il n'est pas non plus la voix directe de l'auteur puisqu'il existe dans l'avatar fictif du personnage Anton. Il est parfois physiquement présent dans les scènes narrées et son rôle pourrait être une transposition d'un regard réel sur l'action. Dans ces moments-là du roman, le metteur en scène peut utiliser la perception de ce personnage un peu naïf en la transposant, en le considérant comme spectateur du déroulement de l'action : c'est ce qu'est aussi le public d'une pièce de théâtre. Cette naïveté est bien sûr aussi un outil dramaturgique purement littéraire, mais elle est restée un catalyseur mimétique et cathartique, nous y reviendront dans les chapitres alloués à la *mimèsis* et à la *catharsis*.

Les textes cibles

Le choix des traductions s'est établi à partir des œuvres référencées sur le catalogue de la Bibliothèque nationale de France (<https://catalogue.bnf.fr/index.do>). Les traducteurs suivants ont été trouvés dans ce même catalogue et leurs noms sont listés ici dans l'ordre chronologique de leur première publication, notée ici entre crochets : Victor Derély [1886], Jean Chuzeville [1925], Boris de Schlœzer [1932], Nicolas Poltavtzev [1947], Elisabeth Guertik [1952], Sylvie Luneau [1959], Yacha Zwizagora [1960], André Markowicz [1995] et Jean-Louis Backès [2011] (dans une traduction, revue, d'Elisabeth Guertik). Après vérification dans le catalogue de la Pléiade (La Pléiade - Catalogue 2022 : 49), Sylvie Luneau n'a pas traduit *Les Démons*. Elle a écrit le texte *La gestation des*

Démons et a traduit *Les Pauvres Gens*, tous deux présents dans le même recueil où se trouve la traduction de Boris de Schloezer des *Démons*.

Nous avons analysé principalement les traductions les plus représentées que ce soit dans les librairies, les bibliothèques ou sur les moteurs de recherche en ligne. Les traductions sont globalement assez différentes pour trouver des écarts de choix de traduction significatifs en utilisant seulement deux, voire trois d'entre elles à la fois. Comparer l'ensemble des traductions n'est pas en soi un ajout de travail effectif très important (une fois qu'un segment comparable est identifié). Il n'y a pas vraiment de frein à ajouter de traductions dans l'analyse en ce qui concerne l'importance de la tâche de travail. Cependant, en utilisant seulement la moitié d'entre elles, nous avons l'option de doubler le nombre de segments analysés, c'est-à-dire en utilisant l'espace d'écriture économisé. Utiliser quatre à cinq traductions, la moitié de ce que nous avons trouvé, suffit pour observer des différences analysables. L'analyse de l'ensemble des traductions serait peut-être plus adaptée dans un format non limité dans le nombre de pages.

Nous avons donc sélectionné les traductions de Derély, Schloezer, Guertik, Markowicz et Guertik & Backès. Cela fait donc cinq traductions sur huit, mais le choix d'incorporer la traduction de Guertik vient principalement du fait que dans beaucoup de cas, les phrases étaient les mêmes que dans la traduction revisitée de Guertik & Backès.

Les traducteurs sélectionnés pour notre analyse comparative

Nous avons décidé de les présenter par rapport à la date de publication de leur première traduction des *Démons/Possédés*, de la plus récente à la plus ancienne.

- Jean-Louis Backès : 1937 –

Traducteur des *Démons* (Guertik et Backès, 2011), pour une traduction revue d'Elisabeth Guertik, il est aussi théoricien de la question dostoïevskienne. Il a produit un essai sur Dostoïevski, *Dostoïevski et la logique* (Backès, 2021). Il a aussi participé à l'édition, la traduction ou le commentaire d'auteurs qui ont marqué Dostoïevski : Schiller, Gogol ou encore Pouchkine.

- André Markowicz : 1960 –

Il est de nos jours certainement l'un des plus célèbres traducteurs français. Ses traductions ont marqué le paysage littéraire et son approche a été dès le départ un véritable coup de

piéd dans la fourmilière (Backès, 1995 : 427). Il a traduit toutes les œuvres de fiction de Dostoïevski pour la maison d'édition Actes Sud (<https://www.actes-sud.fr>). Il est aussi traducteur de théâtre, sa bibliographie comporte des traductions de pièces (parfois en collaboration avec Françoise Morvan) de Gogol, Pouchkine, Shakespeare, etc. (ibid.). C'est un traducteur primé, André Markowicz et Françoise Morvan sont lauréats en 2006 de l'Académie des Molières ; ils reçoivent le « Molière de l'adaptateur » avec leur traduction de la pièce *Platonov* (<https://www.lesmolières.com>). Il reçoit également le prix de traduction Nelly-Sachs en 2011 pour sa traduction de poèmes de Pouchkine dans le livre *Le Soleil d'Alexandre* (<https://prix-nelly-sachs.com>). Il est présent sur la liste de 2012, du ministère de la Culture, « nommé au grade de Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres » en tant qu'« auteur et traducteur » (www.culture.gouv.fr). Ses traductions sont souvent utilisées au théâtre, peut-être parce qu'il prête une attention particulière au son et à l'oralité dans ses traductions.

- **Boris de Schlœzer : 1881 - 1969**

Traducteur de plusieurs œuvres majeures de Dostoïevski, comme *Les Frères Karamazov*, *Les Démons* (Schlœzer, 1932), dont il est en outre le premier à proposer ce titre au lieu de celui des *Possédés*, instauré par Victor Derély (1886). Il est surtout le premier traducteur de *La Confession de Stavroguine/Chez Tikhon* (Schlœzer, 1922). Il a aussi traduit dans les recueils de la collection de la Pléiade, les brouillons, les « Carnets » de *Crime et Châtiment* (1950), des *Frères Karamazov* (1952), *L'Idiot* (1953) et des *Démons* (1955) (La Pléiade - Catalogue 2022 : 49). La pièce de théâtre *Les Possédés* d'Albert Camus ([1959]/2010) est écrite à partir de sa traduction.

- **Elisabeth Guertik**

Traductrice des grands romans de Dostoïevski, tels que *Crime et Châtiment*, en 1947 et *Les Frères Karamazov*, en 1948 (<https://catalogue.bnf.fr/index.do>) ; elle traduit aussi *Les Possédés* (Guertik, 1952) et collabore avec la biographe de Dostoïevski, Dominique Arban, pour une version complète du roman, dans laquelle se trouve le chapitre de la confession du personnage Stavroguine, mais aussi une version enrichie de détails biographiques, version qui porte le titre *Les Démons* (Guertik, 1963). Il existe peu d'informations au sujet de cette traductrice. Sa traduction des *Démons* est revue par Jean-Louis Backès en 2011 pour constituer la dernière traduction française (en date) de ce roman (Guertik et Backès 2011).

- Victor Derély

Il fait partie des premiers à avoir traduit Dostoïevski en français et, d'après nos recherches sur le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, semble être à l'origine de la première traduction française d'une œuvre de l'auteur russe : *Le Crime et le châtement*, en 1884 (<https://catalogue.bnf.fr/index.do>). Il a traduit une bonne partie des œuvres majeures de Dostoïevski, et à sa première traduction s'ajoutent *Les Possédés* (Derély, 1886), *L'Idiot*, en 1887 et *Les Pauvres Gens*, en 1888. Sa traduction des *Possédés* est incomplète par rapport aux autres traductions présentes dans ce mémoire, puisqu'elle est amputée du chapitre *La Confession de Stavroguine/Chez Tikhon*, et d'au moins trois sous-chapitres (voir 3.2). L'absence du chapitre *La Confession de Stavroguine/Chez Tikhon* n'est pas basée sur une décision du traducteur, puisque ce chapitre n'a vu le jour qu'après sa mort. Ce chapitre est à l'époque de l'écriture des *Démons* censuré par « Mikhaïl Katkov, le rédacteur en chef du *Messenger russe*, [qui] refuse catégoriquement de publier le chapitre » (Tănase, 2012 : 217), malgré toutes les tentatives de Dostoïevski pour défendre et même modifier le texte (Tănase, 2012 : 218-220). Ce chapitre ne sera publié finalement qu'en 1922 (Schlœzer, 1922).

Méthode

Nous avons lu, en format papier, la première partie des traductions, ainsi que le chapitre final de la troisième partie. Nous avons noté les passages qui pouvaient résonner avec notre cadre théorique, les avons comparés dans toutes les traductions, et avons sélectionné ceux qui semblaient le plus probants, notamment dans leurs différences entre les traductions. Les sélections étaient parfois appuyées par notre intuition, mais aussi par nos connaissances sur Dostoïevski et son œuvre : les biographies étudiées pour ce mémoire, mais aussi son œuvre romanesque que nous avons intégralement lue. Notre approche comporte un léger biais, puisque nos lectures de Dostoïevski avaient été faites avec les traductions d'André Markowicz, y compris celle des *Démons*, mais nous avons fait de notre mieux pour ne pas être influencé par sa traduction dans le cadre de ce mémoire. Le choix de prendre souvent en exemple des choix de traduction dont l'orthographe est issue des traductions par André Markowicz (en dehors de l'analyse comparée) a été fait paradoxalement pour ne pas cacher ce biais potentiel.

Les différents choix de traductions seront listés de la traduction dont la première publication est la plus récente à la moins récente :

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| 1) Guertik & Backès (2011) | première publication en 2011 |
| 2) Markowicz (1995) | première publication en 1995 |
| 3) Guertik (1973) | première publication en 1952 |
| 4) Schlœzer (1997) | première publication en 1932 |
| 5) Derély (1886) | première publication en 1886 |

Pour des raisons pratiques, les traductions utilisées dans ce mémoire ne sont pas toujours les premières publications. Quand c'est le cas, nous indiquons les deux dates, à savoir la date de première publication, entre crochets, et la date de la traduction utilisée (l'ordre reste toujours basé sur la date de première publication). Les premières traductions n'étaient pas toujours faciles d'accès.

3.2. Analyse

Les segments des cinq traductions sont comparés et analysés. Nos quatre piliers sont en partie reliés et décrits en trois parties. Le premier exemple cité est complété, pour une meilleure compréhension en contexte. Nous ajoutons en gris les phrases qui se trouvent avant et après les segments observés. La partie comparée est en noir, avec en gras les termes sur lequel nous développons précisément notre analyse comparative. La traduction de Guertik ([1952]/1973) est souvent identique à celle revue par Backès, mais elle est intéressante en ses différences, suivant les éditions, principalement pour notre analyse cathartique, mais aussi pour mettre en lumière l'ajout de paratexte de Backès dans sa version revue.

Globalement les traductions de Backès & Guertik (2011) et Markowicz (1995) semblent à première vue plus théâtralisables. Fait intéressant, elles le sont d'une manière assez différente. Dans l'ensemble, celle de Markowicz (1995) l'est directement dans le texte, et les choix de traduction sont parfois assez différents des autres traducteurs, notamment par le choix d'un lexique plutôt familier, voire plus oral. Celle de Backès & Guertik l'est grâce à son paratexte et aux informations additionnelles qu'il comporte. La traduction de Derély (1886) se détache par son style très formel, disons plutôt littéraire dans un sens classique. Cette version est dans la première partie amputée de trois sous-chapitres. Deux dans le chapitre I : les sous-chapitres vi et ix. Un dans le chapitre II : le sous-chapitre vi.

3.3. Théâtralisation : des didascalies aux personnages

Les éléments transposables en didascalies n'ont pas eu, d'après nos lectures, de différences trop importantes. Cependant, certains écarts qui pourraient dans une lecture romanesque n'être que des détails prennent une importance bien plus grande dans le cas d'une mise en scène. C'est particulièrement vrai si le narrateur devient métaphore du public, que ce narrateur soit un personnage sur scène ou non. Certains choix de traduction peuvent placer le metteur en scène en difficulté face à l'ambiguïté qui existe entre le rôle du narrateur en tant que conteur de l'histoire, mais aussi en tant que personnage de l'histoire.

Dans la première partie, chapitre V, sous-chapitre vii, un long monologue du narrateur coupe l'action. Dans ce monologue, il décrit la scène, les déplacements et exprime ce que les personnages font. Le seul dialogue présent dans cette partie est une phrase chuchotée par Piotr²⁰ Stépanovitch Verkhovenski au narrateur Anton²¹ Lavrentiévitche G-v. En considérant le passage que nous avons sélectionné comme une longue didascalie, il s'y trouve une description précise de la scène, des positionnements et des mouvements des personnages. Cette description qui peut faire office de didascalie est dans les traductions françaises une parole de Daria²² Pavlovna, ou Dacha, qui semble ne pas avoir été entendue. Dans le passage analysé, Dacha qui est déjà dans un état de trouble voit arriver vers elle Stavroguine²³, dont elle est amoureuse, et qui vient lui présenter ses félicitations pour son futur mariage. Il lui pose une question à laquelle elle répond faiblement.

1) « C'est à ce moment que Nicolas Vsévolodovitch s'approcha enfin de Daria Pavlovna [Dacha] de son pas dépourvu de hâte ; Dacha s'agita toute à son approche et se leva vivement, en proie à un trouble visible et le visage en feu.

²⁰ Piotr est le deuxième « démon » majeur des *Démons*, le premier étant Stavroguine. Stavroguine incarne la puissance, la liberté et est une figure esthétique presque parfaite jusqu'à dans son apparence physique : il est grand, très beau, fort... Piotr lui est en partie opposé, il est conspirateur sournois, manipulateur et opère dans l'ombre. Piotr possède un visage disgracieux et une apparence globale quelque peu rebutante.

²¹ En tant que personnage, Anton est surtout proche de Stépane Trofimovitch (présenté en partie 3.4) dont il est l'ami. C'est un fonctionnaire dont le lecteur ne sait finalement que peu de choses.

²² Dacha est la pupille de Varvara Pétrovna Stavroguina (présentée en partie 3.4). Elle est amoureuse de Stavroguine et doit se marier avec Stépane Trofimovitch Verkhovenski (présenté en partie 3.4).

²³ Nikolaï Vsévolodovitch Stavroguine, appelé généralement Stavroguine. Vu par beaucoup comme le personnage principal du roman. Jeune homme beau, courageux et intelligent, mais aussi cynique, violent et effrayant. Il est le fils de Varvara Pétrovna Stavroguina (présentée en partie 3.4).

– On peut vous féliciter, je crois... ou est-ce encore trop tôt ? dit-il avec une sorte de pli singulier sur son visage.

Dacha lui répondit quelque chose, mais **il** était difficile de l'entendre.

– Pardonnez-moi pour cette indiscretion, fit-il, haussant la voix, mais vous savez bien que j'ai été informé spécialement. Cela, vous le savez ?

– Oui, je sais que vous avez été informé spécialement. » (Guertik & Backès 2011 : 1ère p., V, vii, 255.)

2) « Dacha lui répondit quelque chose, mais **on** avait du mal à entendre. » (Markowicz 1995 : t. 1/3, 1ère p., V, vii, 340.)

3) Extrait identique à celui de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 1ère p., V, vii, 206.)

4) « Dacha lui répondit quelques mots que **je** ne parvins pas à saisir. » (Schlœzer [1932]/1997 : 1ère p., V, vii, 305.)

5) « La réponse de Dacha n'arriva pas jusqu'à **moi**. » (Derély 1886 : t. 1/2, 1ère p., V, vii, 212.)

Ici, le narrateur, Anton, est analysé dans sa fonction de didascalie. Sa présence ou sa participation dans cette scène est de toute façon secondaire, puisqu'il ne participe pas activement à l'action, il témoigne. Deux options semblent ressortir. D'un côté les traductions de Markowicz (1995), Guertik & Backès (2011) et Guertik ([1952]/1973) semblent appuyer un constat objectif : la parole n'est pas entendue. Celles de Schlœzer ([1932]/1997) et Derély (1886) mettent en avant un constat plus subjectif : Anton n'a pas entendu. Cette subtilité peut paraître infime, mais elle peut apporter une précision de mise en scène. Ce que n'entend pas Anton n'apporte pas d'indication sur ce qu'entend ou pas le public, sauf s'il est considéré de fait comme un avatar du public (une didascalie). Si Anton n'existe pas dans la mise en scène en tant que personnage, il nous semble qu'il devient encore plus évident de le considérer comme une didascalie et donc de fait, en tant que didascalie, d'appliquer également au public ce qui est dirigé vers Anton. Dans le cas des traductions, disons plus objectives, si la parole n'est pas entendue de manière générale, elle n'est pas entendue par le public. C'est le cas dans la pièce d'Albert Camus ([1959]/2010 : 1ère p., IV, 100.), qui pourtant se base sur la traduction, disons plus

subjective de Schlœzer ([1932]/1997). Dans la pièce il n'y a plus de trace du monologue du narrateur, mais à la place il y a une didascalie : « *Varvara Stavroguine va vers Lisa ainsi que Prascovie Drozdov. Mais Stavroguine se détourne et va vers Dacha.* » ([1959]/2010 : 1^{ère} p., IV, 100.). S'en suit une autre omission transformée en didascalie : « (Dacha détourne la tête.) » (ibid.). La parole imperceptible est remplacée par un mouvement, le public ne l'entend pas. L'utilisation de « on avait » et « il était » englobe plus facilement l'ensemble des témoins de la scène, et donc par extension du public. Ces traductions permettent d'éviter les incertitudes entre le rôle du narrateur en tant que tel, en tant que « narrateur-didascalie » et en tant qu'Anton, personnage de l'action. Si Anton n'entend pas, il faut déterminer de quel Anton il s'agit : le narrateur(-didascalie) ou le personnage. Néanmoins, si Anton rapporte qu'il n'était pas possible d'entendre, il est plus simple pour le metteur en scène de considérer que la parole n'est globalement pas entendue. La représentation peut donc choisir une parole indiscernable (ou une action comme le choisit Albert Camus). Par opposition entre elles, séparées en deux groupes, ces traductions représentent un couple qui apporte au texte soit un gain (un ajout), soit une perte (un non-dit)²⁴. Le choix de transposer le public à Anton apporte une clarté pour la mise en scène dans tous les cas. Le choix de prendre en compte la non-réception d'Anton de la réponse de Dacha participe potentiellement à l'élaboration d'un rôle complexe pour Anton²⁵. Dans tous les cas, c'est au metteur en scène d'interpréter, et c'est ce qui s'observe dans la pièce de théâtre de Camus qui choisit une interprétation qui se rapproche plutôt de l'autre groupe de traductions, celles que nous appelions plus objectives (puisque dans la pièce de Camus, Anton est présent dans cette scène en tant que personnage).

Quelque chose qui nous paraît similaire est observable dans le sous-chapitre suivant (viii). Pour la deuxième fois, le choix de mise en scène de Camus se rapproche plutôt d'une traduction qu'il n'avait pas en main : celle de Markowicz (1995). Dans ce chapitre, Chatov²⁶, donne un coup de poing à Stavroguine. Cela est précisé clairement puisqu'il est indiqué qu'il ne frappe pas avec la paume, mais avec le poing.

²⁴ Nous ne sommes évidemment pas en mesure de dire ce qui est gain et ce qui est perte, puisque nous ne comparons pas les textes traduits au texte source, mais simplement entre eux.

²⁵ Si Anton n'entend pas la réponse, qui l'entend ? En outre, dans une scène où Anton fait plus office de figurant qu'autre chose, mettre en avant une réaction personnalisée à l'événement (la réponse de Dacha), est aussi une possibilité d'ouvrir le rôle.

²⁶ Chatov, étudiant, est l'ancien valet de Varvara Pétrovna Stavroguina et est le frère de Dacha. Son ancienne femme a eu une relation adultère avec Stavroguine. Il fait partie du groupe insurrectionnel et est assassiné, dans la troisième partie du roman, par les autres membres qui craignent qu'il ne les dénonce.

1) « Ainsi s'écoulèrent cinq secondes ; l'expression de hautaine perplexité fit place sur le visage de Nicolas Vsévolodovitch à la colère, il fronça les sourcils et soudain... Et soudain Chatov leva son long bras pesant et de toutes ses forces frappa en plein **visage**. Nicolas Vsévolodovitch vacilla fortement sur place. » (Guertik & Backès 2011 : 1ère p., V, viii, 261.)

2) « Soudain, Chatov prit son élan, et, de toutes ses forces, de sa main lourde et longue, il lui frappa **la joue**. » (Markowicz 1995 : t. 1/3, 1ère p., V, viii, 349.)

3) Extrait identique à celui de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 1ère p., V, viii, 211.). Guertik (ibid.) orthographie le nom « Vsevolodovitch » sans accent.

4) « Tout à coup, Chatov leva son long bras pesant et frappa de toute sa force Nicolaï Vsévolodovitch en pleine **figure**. » (Schlœzer [1932]/1997 : 1ère p., V, viii, 312.)

5) « Soudain le bras long et lourd de Chatoff s'éleva en l'air, puis s'abattit de toute sa force sur la **figure** de Nicolas Vsévolodovitch, » (Derély 1886 : t. 1/2, 1ère p., V, viii, 218.)

La traduction de Markowicz (1995) révèle davantage le caractère fantastique, mystique, du personnage Stavroguine. Plus précisément sa figure d'antéchrist. Il tend la joue, ne répond pas, mais dans ce cas pas par amour de son prochain. La présence du verbe frapper suivi immédiatement du terme joue rapproche très étroitement de la formule biblique « Si quelqu'un te frappe sur une joue, présente-lui aussi l'autre. » (Segond, s. d. : Luc 6:29). Le terme « joue » est plus équivoque que « figure » ou « visage » et enfonce le personnage dans un rôle surnaturel, mais surtout mystique. Stavroguine prend clairement une place opposée à celle du prince Mychkine, la figure christique de *L'Idiot* (Girard, 1979 : 90).

Cette approche semble se retrouver dans la mise en scène de Camus :

« Silence, puis Chatov le **gifle** de toutes ses forces. » (Camus [1959]/2010 : 1ère p., IV, 102.)

Encore une fois, ce choix de mise en scène semble se rapprocher de la traduction de Markowicz (1995), alors que Camus a fait sa mise en scène avec l'aide de la traduction de Boris de Schlœzer ([1932]/1997). Cette gifle pourrait bien entendu être une facilité scénaristique, mais elle renforce la connotation mystique, et enfonce Stavroguine dans un

rôle en partie surnaturel : un démon dans son sens mythologique ou religieux, qui pourrait d'ailleurs correspondre plus en tant qu'élément cathartique à la définition que Barthes (2002 : 324) fait de la *Catharsis*.

Stavroguine est dépeint dans la suite du chapitre par le narrateur qui explique l'avoir étudié, et qui semble bien le connaître, comme quelqu'un capable de tuer froidement, sans colère, sans émotion. Ce narrateur l'imagine capable de tuer facilement quelqu'un qui le frapperait sur la joue, sans la moindre hésitation. Stavroguine ne répond pas par choix. Cet état d'esprit est renforcé dans la pièce de Camus ([1959]/2010 : 1ère p., IV, 102.), puisqu'il est indiqué dans les didascalies « Stavroguine **sourit**, s'incline et sort. ». Ce sourire n'est présent dans aucune des traductions (dans lesquelles ce n'est d'ailleurs pas Stavroguine qui sort, mais Chatov), mais l'intention de ce sourire prend sens dans la lecture d'un long passage descriptif du narrateur, où il le mythifie en le comparant à des personnalités combattives « légendaires ». De cette manière, le narrateur agit encore une fois comme « narrateur-didascalie ». Les didascalies servent aussi à l'introduction de personnages, qu'ils soient participants actifs de l'histoire ou simplement en toile de fond pour instaurer un contexte. C'est le cas quand Stavroguine, personnage fictif de l'histoire est comparé à un personnage historique réel et à priori bien connu du lectorat de l'époque.

1) « J'ai étudié Nicolas Vsévolodovitch tous ces derniers temps et, par la suite de circonstances particulières, je sais sur lui, aujourd'hui que j'écris ceci, un grand nombre de faits. Je serais enclin à le comparer à certains personnages d'autrefois au souvenir de qui des souvenirs légendaires subsistent dans notre société. On a raconté par exemple du **décembriste L.** que, toute sa vie, il avait délibérément recherché le danger, qu'il s'enivrait de cette sensation, en avait fait un besoin de nature ; » (Guertik & Backès 2011 : 1ère p., V, viii, 262.)

2) « On racontait, par exemple, à propos du **décembriste Lounine** » (Markowicz 1995 : t. 1/3, 1ère p., V, viii, 351.)

3) Extrait identique à celui de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 1ère p., V, viii, 212.)

4) « On raconte, par exemple, que le **décembriste L-n** » (Schlœzer [1932]/1997 : 1ère p., V, viii, 313.)

5) « **Le dékabriste L...ine**, par exemple, a, dit-on » (Derély 1886 : t. 1/2, 1^{ère} p., V, viii, 219.)

Cet extrait est très parlant en ce qui concerne le gain ou la perte dans la traduction. Encore une fois, c'est au metteur en scène d'interpréter le choix du traducteur. La traduction de Markowicz (1995) donne plus de précisions sur le décembriste/décabriste nommé dans ce passage. Il est intéressant de noter que dans la version originale, le nom de Lounine n'est pas donné : « Л—н »²⁷ (Dostoïevski, 2007 : 177-178). Cependant, dans une note de traduction, Backès (Guertik & Backès 2011 : 1^{ère} p., V, viii, 262.) explique que « Le lecteur russe reconnaissait le nom de Mikhaïl Serguéïevitch Lounine ». D'un point de vue mimétique, l'accès à cette information, ou du moins l'agencement de ce personnage cité dans un nom complet (et surtout dans une identité qui a bien existé) incarne le roman et le personnage de Stavroguine dans un effet de réel, mais aussi dans une mythologie néanmoins mimétique Lounine est décrit comme appartenant à une espèce légendaire, possédant un gout du risque et de l'aventure, mais aussi un sang-froid tel, qu'il était capable de chasser l'ours au couteau. Pourtant, le narrateur insiste, Stavroguine peut aller plus loin en calme et en férocité qu'un Lounine. Cette opposition et connexion entre fantastique et monde réel est une technique maîtrisée par Dostoïevski (Arban, 1962 : 32). Elle renforce la crédibilité du récit, et sur scène, elle permet d'insérer le spectateur dans l'action dans un rapport mimétique, qui nourrit petit à petit l'action cathartique : Lounine est un personnage historique réel, mais sa légende le divinise presque. Les traductions de Guertik & Backès (2011) et de Markowicz (1995) instruisent davantage un metteur en scène francophone qui n'aurait peut-être pas une compréhension aussi évidente que le lectorat russe de la fin du 19^{ème} siècle. Le fait de placer Lounine dans le récit est un outil supplémentaire pour le développement mimétique et cathartique des *Démons*. La version de Guertik & Backès (2011) est plus explicite, elle donne accès au nom complet, même si l'information n'est pas directement dans le texte. Markowicz (1995) procède par un ajout peut-être un peu plus discret, mais pour autant suffisant, au moins de nos jours²⁸. Néanmoins, la note de traduction de Backès (2011) permet de deviner plus facilement qu'il s'agit d'un personnage réel. Le choix de traduction de Derély (1886) « L...ine », malgré un gain, l'ajout du « i » et du « e » est limitant pour le lecteur qui n'a pas la

²⁷ Ainsi que deux déclinaisons, « Л—на / Л—ну ».

²⁸ En cherchant « décembriste Lounine » sur les principaux moteurs de recherche (Google, Bing, Yahoo!, Qwant, DuckDuckGo), le premier lien affiché est celui de la page Wikipédia Mikhaïl Serguéïevitch Lounine.

référence culturelle. Il est plus difficile de rechercher ce personnage historique sans avoir accès à son nom complet. Le choix de Schlœzer ([1932]/1997), « L-n » est aussi limitant. La traduction de Derély (1886) apporte donc un indice supplémentaire, par rapport au texte en russe, pour deviner l'identité de ce « L-n ». Schlœzer ([1932]/1997) respecte l'équivalence visuelle dans sa traduction, mais son choix ne respecte pas l'orthographe française, ce qui pourrait induire les recherches en erreur. La terminaison -n rappelle plutôt l'orthographe du nom en anglais : Mikhail Sergejevich Lunin.

Savoir que « Л—н » désigne Lounine est important dans le cas où le narrateur a sur scène un rôle à cet instant précis, et qu'il doit mentionner oralement « Lounineé ». Si c'est le cas, les traductions de Markowicz (1995) et Guertik & Backès (2011) pourraient éviter au metteur en scène des recherches extratextuelles. Ce sont d'ailleurs les versions les plus récentes, un choix similaire (au moins une note de texte) pourrait être également nécessaire dans les versions russes récentes si le lectorat russe contemporain n'était plus capable de reconnaître ce Lounine sans l'intégralité de son nom. La comparaison entre Stavroguine et Lounine opère comme une didascalie qui permet de développer et de mieux cerner le personnage. En ce sens, elle est importante pour une reproduction plus fidèle du courage, mais surtout de la puissance de Stavroguine.

En ce qui concerne les choix de traduction, si le premier exemple ne relève que d'un détail scénique (ou placer le narrateur, et qui doit ou ne doit pas entendre Dacha), les autres exemples peuvent influencer le développement d'un personnage, qui plus est, un personnage capital (si ce n'est pas le personnage principal). Dans cette fin de première partie, le caractère fantastique, surnaturel, de Stavroguine est appuyé dans un va-et-vient entre réalisme et connotations mystico-fantastiques et légendaires. La figure antéchristique et le lien à une personnalité « légendaire » n'ayant peur de rien font plus facilement de Stavroguine un personnage théâtral fantastique qu'une figure du réalisme. Ces choix coïncident d'ailleurs des propos d'Arban (1962 : 32) qui dit que le romancier voit « la notion du fantastique comme vérité inséparable du réel ». Ces « didascalies » ne transforment pas l'œuvre en pièce de théâtre, mais elles rapprochent d'une construction de personnage plus théâtral. Stavroguine devient une sorte de Dom Juan : libre, exagérément fort et en même temps désinvolte. Les nuances s'opèrent dans le style, Dom Juan est un personnage de tragicomédie à la française, et Stavroguine est un personnage de tragicomédie version Dostoïevski.

3.4. Des personnages aux dialogues et des monologues

En ce qui concerne les dialogues, les traductions mettent en lumière des choix plus marqués, particulièrement du côté de la traduction de Markowicz (1995). Le champ lexical dans la traduction de Markowicz (1995) se sépare assez nettement des autres traductions.

Plusieurs personnages des *Démons* semblent fonctionner en pair, dans le service d'un objectif au premier abord commun, tout en possédant des caractéristiques bien distinctes au niveau de leur personnalité. Respectivement, Piotr Stépanovitch Verkhovenski et Nikolaï Vsévolodovitch Stavroguine, ainsi que Varavara Petrovna Stavroguina et Stépane²⁹ Trofimovitch Verkhovenski. Varvara et Stépane fonctionnent comme un « couple adjutant-opposant », tel que décrit par (Ubersfeld, 1993 : 64). Leur participation au mouvement insurrectionnel n'est pas franche, ils ne se rendent pas non plus forcément compte de la portée et de la finalité du mouvement. Leurs actions peuvent servir et desservir l'action politique, mais ils peuvent aussi à la fois s'aider et s'affronter mutuellement. Ce duo se rapproche aussi de la comédie théâtrale (où ici de la tragicomédie), avec de longues scènes où Varavara domine un Stépane érudit, savant, à la page, mais aussi ridicule, pompeux et ridiculement mondain. De cette manière, le duo rappelle la formation hiérarchique du valet et du maître, avec évidemment Stépane dans le rôle du valet. Les choix de traduction semblent avoir un impact sur ce duo, et les interprétations pourraient rapprocher ou éloigner ce duo d'un rôle comique maître-valet. Les dialogues entre Varvara et Stépane coïncident aussi avec la « dramaturgie "classique" », d'Ubersfeld (1993 : 256-257) en deux points : ils rappellent les « bafouillages alternés de la comédie classique », mais aussi « *le rapport de force* », genèse du dialogue (ibid.). Ce « *rapport de force* » est également plus ou moins explicite suivant les traductions. La même chose pourrait être dite pour Piotr et Stavroguine, qui ne font pas partie de notre analyse. Leur relation est plus subtile, mais surtout plus étalée (sur les trois parties du roman). Notre corpus étant déjà assez important, nous avons dû faire le choix de les écarter de notre analyse, mais nous pensons qu'un travail important pourrait être fait sur ces deux personnages. La description qu'en fait Backès (Guertik &

²⁹ Intellectuel mondain un peu pompeux. Ami très proche de Varvara, père de Piotr Stépanovitch Verkhovenski et ancien précepteur de Stavroguine.

Backès, 2011 : Dossier, 867.) est intéressante, il les place dans « L'opposition du "comique" et du "tragique", du prince et de son bouffon, du seigneur et de son "singe"³⁰ ».

Dans la première partie, chapitre II, sous-chapitre iv, apparaît la première scène dialoguée entre Varvara et Stépane. Alors que Stépane semble tenter de fanfaronner, faire de l'esprit, il s'exprime dans des petits monologues lourds, parfois hors-sujet et qui tendent vers le grotesque. Varvara s'impatiente vite, le recadre dans une ironie cinglante, mais surtout semble imposer une direction, une manière de penser. Le sous-chapitre est comique notamment du fait que Varvara ridiculise Stépane par des propos accusatoires et même injurieux (suivant les traductions). Dans le premier exemple choisi ici, elle critique le mode de vie de Stépane.

1) « [...] Je voudrais que vous vous habilliez mieux, Stépane Trofimovitch ; vous devenez de jour en jour plus négligent... Oh, comme vous me **tourmentez** ! Que lisez-vous maintenant ?

– Je...je...

– Je comprends, comme toujours les amis, comme toujours les **beuveries**, le club et les cartes, et une réputation d'athée. Cette réputation ne me plaît pas, Stépane Trofimovitch. Je ne voudrais pas qu'on vous **appelle** athée, surtout en ce moment, je ne voudrais pas. Je ne le voulais pas non plus auparavant parce que tout cela n'est que vain bavardage. Il faut bien le dire enfin. » (Guertik & Backès 2011 : 1ère p., II, iv, 94-95.)

2) « [...] comme d'habitude les **soûleries**, [...] Oh, comme vous me **mettez au supplice** ! [...] Je ne voudrais pas qu'on vous **traite** d'athée, [...] » (Markowicz 1995 : t. 1/3, 1ère p., II, iv, 105.)

3) Extraits identiques à ceux de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 1ère p., II, iv, 68.). Guertik (ibid.) orthographie le prénom « Stepan » sans accent et sans « e ».

4) « [...] Oh ! que vous me **tourmentez** ! [...] les **beuveries**, [...] Je ne voudrais pas qu'on vous **considérât** comme un athée, [...] » (Schlœzer [1932]/1997 : 1ère p., II, iv, 113.)

³⁰ Référence dans le *dossier* à un passage où Stavroguine appelle Piotr « mon singe » (Guertik & Backès, 2011 : 3ème p., III, ii, 688.)

5) « [...] Oh ! quel **chagrin vous me faites** ! [...] toujours la **boisson**, [...] Je n'aime pas qu'on vous **appelle** athée [...] » (Derély 1886 : t. 1/2, 1ère p., II, iv, 46.)

La version de Markowicz (1995) montre une opposition plus franche par l'emploi du verbe « **traiter** ». Dans les traductions de Guertik ([1952]/1973), de Guertik & Backès (2011) et de Derély (1886), l'utilisation du verbe « **appeler** », à l'inverse, montre une contradiction moins importante de cette étiquette d'athée, avec une distinction tout de même dans la version de Derély (1886). Ce caractère injonctif contribue cependant au « rapport de force » d'Ubersfeld (1993 : 256-257), mais aussi au comique de la scène avec ce quinquagénaire qui se fait gronder comme un adolescent. La version de Schløezer ([1932]/1997) utilise un verbe dont la connotation de critique est plus présente, le verbe « **considérer** ». L'emploi d'un subjonctif passé pourrait créer une distance supplémentaire et amoindrir la différence hiérarchique entre les deux personnages. Il pourrait aussi nourrir une systématique ironique, que Dostoïevski utilisait dans beaucoup de ses œuvres.

Le terme utilisé pour parler de la consommation d'alcool de Stéphane est un peu plus formel dans la traduction de Derély (1886) avec « **la boisson** », et un peu plus familier dans la traduction de Markowicz (1995), avec « **les souïeries** ». Dans la pièce de Camus ([1959]/2010) le côté familier est encore plus poussé, ce qui semble appuyer le comique de la scène :

« VARVARA : [...] Les amis, **la bamboche**, les cartes, l'athéisme et l'odeur surtout, la mauvaise odeur du tabac et de l'homme... [...] » (Camus [1959]/2010 : 1ère p., I, 53.)

L'ironie est présente clairement dans la plainte de Varvara et de manière équilibrée entre les traductions. La formule hyperbolique de Markowicz (1995) « **comme vous me mettez au supplice** » est peut-être plus poussée.

Quelques échanges plus loin, l'aspect comique est toujours perceptible. Varvara explique à Stéphane, que le temps passé en sa compagnie lui fait prendre conscience qu'ils ne sont pas les plus intelligents. En bref elle le traite d'idiot, ce contre quoi il se défend dans une logorrhée ridicule et hors sujet, ponctuée par une citation en français dans le texte source que Varavara va lui reprocher, et pour laquelle elle va continuer de l'humilier.

1) « C'est subtil et vrai. S'il y a plus intelligent, il y en a donc aussi qui voient plus juste que nous et nous pouvons nous tromper, n'est-ce pas ? *Mais ma bonne amie*³¹, admettons que je me trompe, j'ai bien tout de même le droit universel, éternel, suprême de libre conscience ? J'ai bien le droit, si je veux, de ne pas être un **bigot** et un fanatique, et pour cela je serai naturellement haï par différentes personnes jusqu'à la consommation des siècles. *Et puis comme on trouve toujours plus de moines que de raison*³², et comme je suis tout à fait d'accord là-dessus ... » (Guertik & Backès 2011 : 1ère p., II, iv, 113.)

2) « J'ai quand même le droit de ne pas être un **tartufe** et un fanatique » (Markowicz 1995 : t. 1/3, 1ère p., II, iv, 106.)

3) Extrait identique à celui de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 1ère p., II, iv, 59.)

4) « J'ai le droit de ne pas être un fanatique et un **cagot** » (Schlœzer [1932]/1997 : 1ère p., II, iv, 95.)

5) « J'ai le droit de ne pas être un fanatique et un **bigot** » (Derély 1886 : t. 1/2, 1ère p., II, iv, 46.)

Les termes « **fanatique** » et « **tartufe/bigot/cagot** » sont employés par Stéphane Trofimovitch dans une opposition hyperbolique à la supposée réputation d'athée du personnage. Les trois termes sont antonymes au terme « athée » et synonymes aux termes « faux dévot », mais aussi dans une moindre mesure, à celui d'« hypocrite ». Le terme « **tartufe** » se sépare des deux autres. Il peut souligner davantage l'hypocrisie, mais il est aussi issu du lexique théâtral. Tartuffe est un personnage comique de la comédie *Le Tartuffe ou l'Imposteur* de Molière. C'est aujourd'hui un terme enraciné dans le langage courant, mais il pourrait davantage contribuer dans ce contexte à entretenir une atmosphère théâtrale comique par les connotations qu'il comporte.

Trois sous-chapitres plus loin, donc dans la première partie, chapitre II, sous-chapitre vii, Varavara explique à Stéphane qu'il doit épouser la jeune Dacha. Il prononce une hésitation plaintive du fait de sa différence d'âge avec elle. Varavara lui passe à nouveau un savon et le ridiculise encore une fois. Varavara lui répond dans une tirade assez longue, plus ou

³¹ En italique dans le texte, pour signifier que le passage est en français dans le texte source.

³² En italique dans le texte, pour signifier que le passage est en français dans le texte source.

moins insultante, suivant les traductions, mais clairement rabaisante dans tous les choix de traduction.

1) « Une enfant de vingt ans, grâce à Dieu ! Ne roulez pas les prunelles, je vous en prie ; vous n'êtes pas sur le **théâtre**. Vous êtes très intelligent et très savant, mais vous ne comprenez rien à la vie, vous avez besoin d'une **bonne d'enfant** qui s'occupe constamment de vous. [...] vous vivez dans la saleté, elle fera régner la propreté, l'ordre, tout sera comme un miroir. Eh, vous ne vous imaginez tout de même pas que je devrais encore vous faire des grâces pour que vous acceptiez un pareil trésor, énumérer tous les avantages, faire la marieuse ! Mais c'est à genoux que vous devriez... oh, quel homme **vain, vain et pusillanime !** » (Guertik & Backès 2011 : 1ère p., II, vii, 109-110.)

2) « [...] vous n'êtes pas au **théâtre**. [...] vous avez toujours besoin d'une **nounou**. [...] **Baudruche, baudruche, pauvre lâche** que vous êtes ! » (Markowicz 1995 : t. 1/3, 1ère p., II, vii, 127.)

3) Extraits identiques à ceux de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 1ère p., II, vii, 81.)

4) « [...] vous n'êtes pas sur la **scène**. [...] vous avez besoin d'une **bonne** qui soit toujours auprès de vous. [...] Oh ! homme **léger et pusillanime !** » (Schlœzer [1932]/1997 : 1ère p., II, vii, 131.)

5) « [...] vous n'êtes pas **acteur de mélodrame**. [...] vous avez besoin **qu'on s'occupe** continuellement **de vous**. [...] Oh ! homme **vain et pusillanime !** » (Derély 1886 : t. 1/2, 1ère p., II, vi³³, 60.)

Ici la traduction de Markowicz (1995) se sépare nettement des autres avec l'utilisation des mots « **nounou** » et « **baudruche** ». Le style est clairement moins littéraire, plus oral et plus familier. Il nous semble que ce choix nourrit le potentiel théâtral de la scène et de ces deux personnages en tant que duo. Surtout dans leur position hiérarchique l'un vis-à-vis de l'autre. Dans la pièce de Camus ([1959]/2010), ces attaques ne se retrouvent pas forcément, mais l'intensité est appuyée par rapport à la référence théâtrale. Au lieu de traiter, entre les lignes, Stéphane de « comédien », elle le traite de clown :

³³ L'absence du sous-chapitre vi crée un décalage (voir 3.2).

VARVARA : Une enfant de vingt ans, grâce à Dieu ! Ne roulez pas ainsi vos prunelles, je vous prie, vous n'êtes pas **au cirque**. Vous êtes intelligent, mais vous ne comprenez rien. Vous avez besoin de **quelqu'un qui s'occupe de vous constamment**. (Camus [1959]/2010 : 1ère p., II, 68)

Les deux personnages s'affrontent donc dans des atmosphères plus ou moins, comiques, théâtrales, suivant les traductions françaises, mais c'est surtout celle de Markowicz (1995) qui se sépare. Le ton y est un peu plus familier, incisif et semble correspondre à l'idée d'une scène comique ou plutôt, au regard de l'œuvre dans son ensemble, tragicomique.

3.5. De l'adaptation au développement cathartique

Nous allons nous pencher sur trois points qui nous semblent centraux pour le développement cathartique : le début, avec le titre, le milieu, avec *La Confession de Stavroguine/Chez Tikhone*, puis le dénouement, avec la conclusion de l'œuvre.

Le choix du titre diffère suivant les traductions. Il ne nous semble pas être un choix anodin. Dans une construction cathartique, l'identification du lecteur, ou du spectateur, se passe pendant le déroulement de l'histoire : du titre au dénouement.

Il semble exister une ambiguïté qui persiste entre la genèse du roman et le choix de traduction du titre. Le premier choix de titre dans la préconstruction des *Démons/Possédés* est *L'Athéisme*. Dostoïevski disait de *L'Athéisme* « Ce sera mon *Faust* » (Arban, 1962 : 150). *Les Démons* comportent d'ailleurs leur Méphistophélès, Stavroguine, en tant que représentant de l'ancien ami de Dostoïevski Nikolaï Spechnev, que le romancier appelait son « Méphistophélès » (Arban, 1962 : 79, 81). En ce sens, le choix de traduction des *Possédés* peut être défendu par une approche plus mystique. Cependant, d'autres éléments pourraient justifier le titre *Les Démons* (la difficulté réside dans le choix du sujet du roman). Pour le développement cathartique, *Les Démons* nous semble néanmoins clairement plus efficace. Voici les différents titres trouvés dans nos recherches pour les traductions étudiées :

1) *Les Démons (Les Possédés)* (Guertik & Backès 2011)

2) *Les Démons* (Markowicz 1995)

3) *Les Possédés* (Guertik 1952) ; *Les Démons* (Guertik 1963) ; *Les Possédés* (Guertik 1973)

4) *Les Démons (Les Possédés)* (Schlœzer 1997) ; *Les Démons* (Schlœzer 1932)

5) *Les Possédés*, (Derély 1886)

La tendance générale dans l'évolution du temps va plutôt vers le choix *Les Démons*. Henri Troyat (1983 : 305), biographe de Dostoïevski, dit à propos du titre *Les Possédés* (dans une note de bas de page) qu'« [il] a été mal traduit dans les éditions françaises de l'ouvrage ». Nous n'allons pas ici nous étendre sur l'historicité de ce choix, choix qui semble avoir été influencé par celui fait par Derély (1886) quand il a fait la toute première traduction française de l'œuvre. Notons néanmoins que le choix *Les Démons* semble dès le départ plus cohérent, puisque le roman porte le même titre que le poème homonyme de Pouchkine, poème qui, comme nous l'avons vu précédemment, est cité en épigraphe du roman. Au niveau cathartique cependant, ce choix inhibe le développement diachronique de la contamination de la société russe, telle que perçue par l'auteur. Cette perception est bien résumée dans les notes de traduction de Markowicz (1995 : t. 3/3, Note du traducteur, 380.) : « l'intention première du roman, si clairement exposé par Dostoïevski dans ses commentaires : dénoncer le complot des nihilistes contre la Grande Russie et l'Eternelle Foi Orthodoxe ». Dostoïevski semble se sentir « victime » de cette idéologie nouvelle. Il a cru en l'athéisme par le biais de la rhétorique de Bélinksi, mais s'en est protégé par la suite, expliquant qu'il préférerait se tromper dans sa foi religieuse, qu'être dans l'athéisme même s'il devenait évidence. Cette logique qui lui paraît si implacable existe dans ses romans. Le narrateur des *Carnets du Sous-sol* dit qu'il veut croire en l'équation $2+2=5$ comme Dostoïevski veut croire au Christ même s'il a été dans sa vie convaincu presque mathématiquement par sa non-existence.

Nous allons nous pencher à nouveau sur Stavroguine, dans le cadre du chapitre censuré où il confesse ses crimes au starets Tikhone. Ce chapitre est essentiel pour analyser la dimension cathartique du roman. Ce chapitre était pour Dostoïevski « la clef de voûte de son édifice romanesque » (Tănase, 2012 : 218). Ce chapitre est important en tant que préambule à la chute de Stavroguine, qui finira par se suicider dans les dernières pages du roman. Juxtaposé avec l'idéologie de Dostoïevski, qui véhicule sa pensée dans des romans, mais aussi dans un travail journalistique clairement orienté, ce chapitre construit

une *catharsis* au service du prosélytisme du romancier. Tănase (2012 : 219) décrit d'ailleurs le chapitre comme :

le récit d'un basculement : le coupable comprend que seule la foi apporte une solution à ses angoisses que la raison ne peut dissiper, au contraire, puisque les vérités scientifiques n'étant pas morales, ceux qui s'y fient se mettent en dehors du bien et du mal.

La Confession de Stavroguine annonce la chute d'une idéologie séduisante, mais dangereuse pour la société, c'est en tout cas ce que Dostoïevski semblait penser (ibid.). Stavroguine est séduisant, mais délétère. Tout comme les idées des cercles intellectuels et insurrectionnels qui ont conduit Dostoïevski au bagne. Dostoïevski avait été convaincu de l'athéisme par une rhétorique solidement étayée, mais il s'en est détaché pour finir par s'y opposer (Girard, 1979 : 86, 121, 125-126). La liberté, la force, le détachement et le caractère impérial de Stavroguine sont séduisants, mais ils mènent au cynisme et détournent de la morale. Ce chapitre est primordial pour la *catharsis* puisqu'il annonce la fragilité du personnage et de sa liberté incontrôlée. Cette confession induit les conséquences des actes de Stavroguine, mais elle est aussi discrètement annonciatrice de son suicide.

Le placement du chapitre *La Confession de Stavroguine/Chez Tikhone* est important, et ce, dans le cadre de deux paramètres. Le coup de théâtre, le choc ressenti n'en est que plus grand. Ce chapitre et une tentative de sauvetage du démon Stavroguine, qui hélas est trop enfoncé dans sa voie dont la seule échappatoire semble être la mort. Dans un second temps, en se plaçant dans une approche classique, dans le respect de la règle des trois unités³⁴, l'histoire dans son ensemble devrait au moins suivre un ordre chronologique.

1) Dans la version de Guertik & Backès (2011 : 2ème p., IX, i, 523.) : *Chez Tikhone*³⁵, remplace le chapitre IX qui devient « chapitre IX *bis*³⁶ » à la place (id. : 2ème p., IX *bis*, i, 564.)

³⁴ Pour une meilleure vraisemblance et un déroulement plus facile à suivre et à comprendre, les pièces de théâtre se déroulaient dans un espace fictif d'un seul jour, un seul lieu et avec une seule intrigue.

³⁵ Mention du titre *La Confession de Stavroguine* en note.

³⁶ En italique dans le texte.

2) Dans la version de Markowicz (1995 : t. 2/3, annexe, [IX]³⁷, i, 453.) : *Chez Tikhone*³⁸, est placé à la fin de la deuxième partie, en « annexe » à la fin du tome 2 (qui se termine avec deuxième partie), après le « chapitre dixième », mais sous le nom « [chapitre neuvième] ». Dans une version postérieure publiée dans un recueil, où le roman est publié en un livre, le chapitre apparaît en annexe, à la fin du roman, donc à la fin du tome 3 (Markowicz [1995]/2016 : annexe, 893.)

3) Dans les versions de Guertik (1952) et (1973) : absence du chapitre. Cependant, le chapitre est présent dans une version écrite en collaboration avec la biographe Dominique Arban (Guertik 1963 : Appendice, *Chez Tikhon*, 705.). Le chapitre est placé à la fin du roman.

4) Dans la version de Schlœzer ([1932]/1997 : *Chez Tikhone* (La confession de Stavroguine), IX, i, 961.) est placé en annexe à la fin du roman.

5) Dans la version de Derély (1886) : absence du chapitre, logiquement, puisque le chapitre n'a été divulgué qu'après la mort de Derély.

Dans la version de Backès & Guertik (2011), l'ajout du chapitre est fait directement dans le déroulement de l'histoire, entre les chapitres VIII et IX, ce qui d'après Markowicz (1995 : t. 3/3, Note du traducteur, 391.), suit « la trame même du roman ». Markowicz (ibid.) annonce que ce choix impose une problématique éditoriale, entraînant la « présence de deux chapitres IX ».

Markowicz (1995 : t. 2/3, 2ème p., XX, iii, 430.) détaille le positionnement du chapitre ajouté déjà annoncé dans le « chapitre dixième », dans une note de traduction : « Allusion au chapitre “*Chez Tikhone*”, censé se placer juste avant. – C’est en sortant de chez Tikhone que Stavroguine arrive chez le gouverneur. (N.d.T.) ». Ce placement se précise (id. : t. 3/3, Note du traducteur, 391.) : *Chez Tikhone* aurait dû se placer « entre le moment où Stavroguine et Verkhovenski quittent la réunion des “nôtres” (chap. VIII), et la perquisition chez Stéphane Trofimovitch (chap. IX) ». Le chapitre n’est donc pas directement placé dans l’ordre chronologique de l’histoire pour éviter d’avoir « deux chapitres IX » (ibid.). Markowicz (ibid.) justifie le placement par un avantage éditorial :

³⁷ Entre crochets dans le texte : « [Chapitre neuvième] ».

³⁸ Mention du titre *La Confession de Stavroguine* en annexe à la fin du roman.

« j'ai décidé de le publier en annexe, certes, mais, profitant du fait que l'édition Babel se faisait en trois tomes, à la fin du deuxième volume ».

Dans la version de Schlœzer ([1932]/1997), le chapitre est placé à la fin du roman, mais dans une note préliminaire, il stipule que son placement « devait prendre place entre les chapitres XIII et XIV de la deuxième partie » (id. : 25). C'est ce qu'il disait déjà pour sa première traduction du chapitre (qui était d'ailleurs la première traduction française) publié dans *La Nouvelle Revue Française* (1922 : 647). Dans cette *Note du Traducteur* il stipule que *La Confession de Stavroguine* devait « former le neuvième chapitre de la seconde partie du roman » (ibid.). Le chapitre est publié comme « chapitre XIX » avec en sous-titre « Chez Tikhon » (ibid.). Schlœzer semble signer sans forcément le vouloir l'œuvre de Dostoïevski dans son profil théâtral. Le chapitre qu'il sous-titre donc *Chez Tikhon* est en France connu aussi sous un autre nom, celui de *La Confession de Stavroguine* (Schlœzer, 1922). Ce nom, comme le titre du roman, pourrait aussi être une influence des traductions anglaises, puisque la première traduction anglaise du chapitre, traduit par Samuel Solomonovich Koteliansky et Virginia Woolf, porte également les deux noms (Dostoïevski, 1922). Le titre du livre est *Stavrogin's Confession and The Plan of The Life of a Great Sinner* et le chapitre est nommé *At Tikhon's* (ibid.). Pour comparaison, en finnois, où la traduction n'arrive que plus tard, en 1979, seul le nom « Chez Tikhon »³⁹ est présent (Dostoïevski, 1979). En français, *La Confession de Stavroguine* est aussi le nom de l'article de *La Nouvelle Revue Française* (1922 : 647, 767) dans laquelle le chapitre est publié.

Cette distinction n'est pas anodine puisqu'elle accentue la focale du roman sur Stavroguine. Ce titre est néanmoins un peu moins subtil et pourrait amoindrir le coup de théâtre. Cependant, approcher le chapitre sous le titre de « confession » explicite son contenu, et place clairement Stavroguine en démon majeur du roman. Rappelons que Dostoïevski appelait le personnage réel qui a inspiré son personnage de Stavroguine, son « Méphistophélès » (Troyat, 1983 : 307). Méphistophélès est d'ailleurs un démon de la littérature théâtrale, de la pièce de théâtre *Faust* de Goethe, pièce qui, nous l'avons vu, a inspiré la construction des *Démons* quand Dostoïevski pensait l'appeler *L'Athéisme* (Arban, 1962 : 150). Stavroguine pourrait bien être le personnage principal voulu par Dostoïevski. C'est ce que pense Schlœzer qui dit dans sa *Note du Traducteur*, dans *La Nouvelle Revue Française* (1922 : 647), que « Nicolai Vsiévolodovitch Stavroguine est

³⁹ Notre traduction de "Tihonin luona" (Dostoïevski, 1979).

le personnage principal des *Possédés* ». Si Stavroguine est le personnage principal, étant le représentant ultime (notamment par son aspect mystico-fantastique) des démons de l'œuvre, alors le titre *Les Démons* se justifie encore une fois et c'est d'ailleurs le titre que Schløezer (1932) a choisi à la base. Par extension, si Stavroguine est le personnage principal, sa confession, *Chez Tikhone*, devient centrale.

Dans une approche plus classique, suivant la règle des trois unités, les traductions de Guertik & Backès (2011) et Markowicz (1995) peuvent être préférables. La règle des trois unités existe pour créer une représentation intelligible et accessible. Un déroulement chronologique, dans une œuvre déjà complexe (comme *Les Démons*), peut faciliter la compréhension du spectateur et sa capacité à s'insérer dans une représentation vraisemblable, mais peut surtout le placer dans de conditions favorables pour que la *catharsis* opère. De ce point de vue, la version de Guertik & Backès (2011) est celle qui respecte le plus la trame. Celle de Markowicz (1995 : t. 2/3, 2ème p., [IX]⁴⁰, iii, 437.) suit de près, le placement est annoncé et expliqué en note de traduction à la fin de la deuxième partie. Cependant le chapitre arrive peu après son déroulement chronologique, à la fin de la deuxième partie (ibid.). Le titre du chapitre respecte néanmoins la trame, puisqu'il est nommé « [Chapitre neuvième]⁴¹ » (ibid.), ce qui respecte le placement prévu initialement. Néanmoins, la version de Markowicz (1995), qui profite du fait que le roman est publié en trois tomes pour placer le chapitre à la fin du tome 2, n'est pas uniquement présente sous cette seule et unique forme. Dans la version de Markowicz ([1995]/2016)], en un volume, cet avantage éditorial n'est plus et le chapitre se retrouve à la fin du roman.

La traduction de Schløezer ([1932]/1997) en est légèrement éloignée, mais un choix supplémentaire la sépare des autres traductions. Le roman termine chez Guertik & Backès (2011) et Markowicz (1995) sur la dernière phrase du chapitre XIII de la troisième partie, sans la mention « fin ». Derély (1886 : t. 2/2, 3ème p., XIII, 410.) utilise cette mention à la fin de la conclusion. Schløezer ([1932]/1997 : 3ème p., XIII, 1013.) appose cette mention à la fin du chapitre *Chez Tikhone*. Structurellement, il rompt avec l'ordre chronologique du récit, ou du moins, incite davantage à le faire. Ce choix n'est pas nécessairement handicapant pour l'organisation de la mise en scène, mais il l'est pour la mise en situation du spectateur et il peut donc affaiblir la portée cathartique de l'œuvre.

⁴⁰ Entre crochets dans le texte : « [Chapitre neuvième] ».

⁴¹ Entre crochets dans le texte.

En ce qui concerne la clôture du roman, mais surtout l'aboutissement cathartique, la conclusion est capitale puisqu'elle précise le sujet du roman dans ce dénouement final. Dans la *Conclusion*, troisième partie, chapitre VIII, il est demandé à Piotr Stépanovitch, lors d'un interrogatoire, les motivations derrière l'instauration du complot. Il répond que l'objectif était de détruire la société et ses fondements puis ajoute :

1) « [...] pour décourager tout le monde, faire de tout un gâchis, et prendre soudain en main la société ainsi ébranlée, débile et amollie, cynique et incroyante [...] » (Backès & Guertik 2011 : 3^{ème} p., VIII, 850.)

2) « [...] Pour démoraliser les gens, tout transformer en masse informe, faire chanceler la société, la rendre malade, triste, cynique et sceptique, pour qu'elle soit **possédée** [...] » (Markowicz 1995 : t. 3/3, 3^{ème} p., VIII, 362.)

3) Extrait identique à celui de la traduction revue 1) (Guertik [1952]/1973 : 3^{ème} p., VIII, 679.)

4) « [...] pour décourager tout le monde et introduire le désordre dans les esprits. Ensuite on se serait emparé de cette société chaotique, malade, désemparée, cynique et sceptique [...] » (Schlœzer [1932]/1997 : 3^{ème} p., VIII, 947-948.)

5) « [...] quand on aurait semé l'inquiétude dans les esprits, jeté le trouble partout, amené la société vacillante et sceptique à un état de malaise, d'affaiblissement et d'impuissance [...] » (Derély 1886 : t. 1/2, 3^{ème} p., VIII, 401.)

Cette conclusion est plus appuyée par Markowicz (1995). Le terme « **possédée** » est si différent qu'il est même difficile à identifier dans les autres traductions. Il est d'autant plus intéressant puisque Markowicz (1995) semble prendre position clairement contre le choix du titre *Les Possédés* et ce terme pourrait autant en être la raison, qu'un moyen de l'auteur de militer contre. Markowicz (1995 : t. 3/3, Note du traducteur, 394-395.) souligne la différence entre les « démons » qui sont bourreaux, et les « possédés » qui sont proies. En juxtaposant le poème *Les Démons* de Pouchkine (cité en épigramme du livre de Dostoïevski) au roman *Les Démons*, il compare le déroulement du poème à celui du roman pour définir le sujet du roman (ibid.). Dans le poème, le sujet est une « tempête noire qui change les gens en marionnettes » (ibid.), c'est-à-dire le déroulement de l'action et pas le résultat, ou ce que Markowicz (ibid.) appelle « le phénomène ». Il y aurait

d'après lui (ibid.) une coïncidence structurelle entre le poème de Pouchkine et le roman de Dostoïevski qui fait que le titre « *Les Possédés* tient réellement du contresens ».

En outre, d'après Backès (Guertik & Backès, 2011 : Dossier, 867.), Dostoïevski appelait son roman « poème ». Nous voyons personnellement un parallèle entre le poème de Pouchkine, et le roman de Dostoïevski où il y a cet orage idéologique occidental qui rôde autour de la société russe, l'infiltré de démons qui balaient les voies de l'orthodoxie et de la tradition. Le roman nous paraît être, pour l'auteur, un signal d'alarme, de la même veine que celui des *Frère Karamazov*, et le message cathartique se justifie dans une tentative de faire prendre conscience de la « tempête » et du « démon ». De cette manière, la possession devient signature du roman *Les Démons*, déclencheur cathartique d'un spectateur pris dans un tohu-bohu maîtrisé par Dostoïevski. Nous le disions donc, ce choix de traduction pour le titre, *Les Démons*, place l'histoire dans un brouillard dangereux, mais agit aussi comme un prodrome cathartique pour le lecteur qui ne prend sens que dans la complétion de l'histoire.

4. Conclusion

L'adaptation d'un roman d'une langue étrangère au français comporte bien entendu des difficultés contextuelles à une culture : la culture littéraire française. Dans une langue comme le français ou le style l'emporte facilement sur la clarté, Dostoïevski pose un problème avec son style compliqué, dans des œuvres pour autant très largement reconnues. A la première lecture, il est hallucinant de voir que plusieurs traducteurs d'un auteur qui est un pilier de la littérature mondiale disent qu'il écrit « mal ». La difficulté de placer l'écriture reconnue de Dostoïevski dans une grande écriture littéraire, malgré la reconnaissance évidente de son œuvre, et donc paradoxalement de son écriture, pourrait aussi bien être l'ouverture qui permet une proposition théâtrale.

Les tentatives de mise en scène des œuvres de Dostoïevski sont les exemples d'une dynamique qui croit en la réalisation sur scène de ses romans. Ces romans ne pourraient qu'être romans, mais les forces dramaturgiques du romancier encouragent à essayer l'adaptation, puisque les éléments dramaturgiques qu'il semble particulièrement maîtriser sont aussi constituants, éléments de base de la dramaturgie au sens théâtral. Il est difficile de ne pas compter dans les forces du romancier russe, ses grands **monologues** (comme vu précédemment dans *Les Frères Karamazov*, ou de manière extrapolée dans la partie narrative plutôt orale du roman *Les Carnets du sous-sol*), ses **dialogues** (dans des

oppositions de personnages, Rogojine et le prince Mychkine de *L'Idiot*, Piotr et Stavroguine dans *Les Démons*), le **développement psychologique de personnages** (dans *Crime et Châtiment*, où Raskolnikov essaie de trouver une légitimité dans son double meurtre crasse et sordide, ou encore dans l'affrontement interne du narrateur des *Carnets sous-sol*) et enfin dans des œuvres inscrites dans une *catharsis* introspective, mais aussi prosélyte d'un homme de presse passionné des enjeux de société.

En plaçant le curseur sur ces éléments, ces unités constitutives du théâtre, il est clairement possible de desceller des sensibilités qui rapprochent ou éloignent du théâtre dans les différentes traductions analysées. Il nous semble que les traductions les plus récentes sont plus appropriées pour la construction d'une mise en scène. Celle de Markowicz (1995) semble plus audacieuse, la terminologie y est souvent plus connotée ou équivoque. Difficile de parler de sensibilité théâtrale, mais le l'oralité semble s'exprimer plus librement dans l'écriture de sa traduction des *Démons*. Celle de Guertik et Backès (2011), dans le paratexte, propose des indications pertinentes, des précisions utiles pour cerner l'œuvre, mais qui révèlent aussi le caractère tragicomique de l'œuvre.

Il est cependant difficile de savoir précisément si les éléments du roman (et les choix de traduction) coïncident avec l'univers théâtral directement ou pas. L'historique professionnel de Markowicz pourrait être un exemple de cela. Si sa traduction fonctionnait davantage pour une mise en scène, cela pourrait aussi être parce qu'il est également traducteur de poésie, ou encore traducteur sensible au son, au rythme et à l'oralité dans un large ensemble. Dans tous les cas, il n'a pas traduit *Les Démons* comme une pièce de théâtre, mais comme un roman. Ainsi, ses sensibilités artistiques pourraient simplement desceller un potentiel artistique commun au théâtre, qui passe par le son et le rythme, mais qui ne serait que coïncidence.

Nous pensons d'ailleurs qu'il serait intéressant de mener un travail ultérieur, focalisé sur l'oralité. Que ce soit dans nos recherches en théorie du théâtre ou en théorie de la traduction théâtrale, il semble que l'oralité dans le texte pourrait expliquer la potentialité théâtrale indépendamment du type de texte utilisé. C'est une voie que nous avons explorée en superficie et que nous aurions aimé approfondir.

Il est tentant de croire que la critique de la plume de Dostoïevski est une incompréhension de son style. Il est aussi tentant de penser que son écriture hachée, épuisante, parsemée de points, d'hésitations, voire de contradictions, est l'élément qui donne vie à ses

personnages. Ses œuvres sont vivantes, ses personnages sont des entités qui paraissent libres (pour leur bonheur et leur malheur) et indépendantes. L'extrapolation qui mène le texte romanesque dostoïevskien à la scène n'est peut-être pas délirante. Même dans la contradiction, en considérant par exemple que le roman *Les Démons* est purement une œuvre romanesque, elle comporte néanmoins en elle tout ce qu'il faut pour être adaptée à la scène.

En ce sens le choix du titre importe peu, surtout qu'il peut exister une multitude de raisons ou d'angles d'approche de la mise en scène pour sélectionner un titre ou l'autre. Difficile de blâmer un traducteur sans avoir accès au contexte global au moment où il écrit sa traduction. Le titre *Les Possédés* n'est peut-être pas le plus évident, mais il pourrait répondre à une multitude de motivations, par exemple éditoriales. Une fois le roman connu sous ce nom, choisir le « bon » titre peut être une prise de risque financière qui n'a rien à voir artistiquement avec la littérature ou la traduction. Ce peut être aussi une stratégie éditoriale dès lors que le titre anglais (*The Possessed*) aurait pu exercer une influence sur le choix du français. Dans tous les cas, si l'adaptation est toujours possible, le choix du sujet devrait aussi l'être. Dans la représentation incomplète du roman (pour des raisons pratiques, techniques ou commerciales : il est difficile de monter et vendre une pièce de 20h), il incombe au metteur en scène de faire un choix. Rien n'interdit au metteur en scène de placer et de choisir un sujet qui ne serait pas le sujet principal, ni originellement voulu par l'auteur.

Si le théâtre n'est pas figé dans le texte, et que tout roman peut être adapté, alors tout sujet peut être adapté. S'il nous semble que *Les Possédés* ne dirige pas vers le bon sujet, il existe forcément un sujet à traiter par ce biais. Si les démons sont ceux qui mettent à mal la société, et que Dostoïevski tente de prévenir la société, il existe une critique qui consiste à ne pas cibler les responsables, mais ceux qui laissent faire. Rien n'empêche un metteur en scène de défendre ce point de vue, particulièrement au 21^{ème} siècle où l'inaction est souvent perçue comme un axe de pouvoir, celui qui maintient justement un pouvoir illégitime en place.

Briser la *catharsis* des *Démons* n'est pas forcément un frein à l'élaboration d'un projet artistique. Cela peut l'être dans un sens plus traditionnel. Cela peut aussi être possiblement une incartade au point de vue de l'auteur, dont les positionnements et engagements politiques étaient connus, ne serait-ce que par leur exposition dans les activités journalistiques du romancier. L'opposition à la mise en scène du roman a

historiquement eu lieu justement dans une contradiction idéologique et dans une appréhension de la puissance de communication du médium qu'est le théâtre. Bien sûr, l'auteur peut simplement faire abstraction en séparant l'homme de l'artiste. Il est difficile de croire que Camus avait une idéologie politique similaire à celle de Dostoïevski. Sa mise en scène des *Démons* ne s'incarnait pas dans un agenda politique promouvant l'orthodoxie et la toute puissante de la culture russe. D'un point de vue artistique, il est aussi possible de mettre en avant *Chez Tikhone*, chapitre qui plonge le lecteur, ou le spectateur, dans les tréfonds de la noirceur bilieuse de l'auteur, ou ce que Markowicz (1995 : t. 3/3, Note du traducteur, 388-389.) appelle « le centre noir », l'épicentre de toutes les questions philosophiques portées par Dostoïevski sur la liberté, la faute et les limites entre folie et clairvoyance. La beauté de l'adaptation est son caractère illimité. Il permet au metteur en scène de choisir sa focale de réalisation. S'il semble ressortir que certaines traductions semblent mieux coïncider avec des définitions plus classiques, ou au moins usuelles, du théâtre, il ne faut pas oublier que le théâtre contemporain n'aime pas être enfermé. Peu importe l'intention originale de l'auteur d'ailleurs, puisqu'elle est revendiquée dans un texte figé, qui correspond à une définition du théâtre qui ne fait plus l'unanimité dans le monde des arts du spectacle. Ces définitions sont néanmoins celles qui ici nous permettent de desceller un potentiel théâtral dans le texte, mais aussi celles qui ont servi de point de départ à notre réflexion. Le potentiel théâtral n'est donc pas absolu, mais il est présent. Prévu ou non dès le départ pour la scène, le roman *Les Démons* semble comporter dans sa structure suffisamment d'éléments pour appuyer un metteur en scène dans la construction d'une pièce. Ainsi, même dans l'objectif de traduire un roman, il semble que les sensibilités artistiques des traducteurs peuvent s'exprimer et inhiber ou catalyser ces éléments.

Bibliographie

Corpus principal

- Camus, A. ([1959]/2010). *Les possédés : Pièce en trois parties*. Paris : Gallimard.
- Derély, V. (1886). *Les possédés (Bési), tome 1 & 2*. (1-2). Paris : E. Plon, Nourrit et c^{ie}.
- Guertik, E. (1952). *Les Possédés*. Paris : Editions Hazan.
- Guertik, E. ([1952]/1963). *Les Démons*. Paris : Editions Hazan.
- Guertik, E. ([1952]/1973). *Les Possédés*. Paris : le Livre de poche.
- Guertik, E., Backès, J.-L. (2011). *Les démons : Les possédés*. Paris : Le livre de poche, Classique.
- Markowicz, A. (1995). *Les Démons : Roman en trois parties*. (1-3). Leméac Labor l'Aire : Actes Sud.
- Markowicz, A. ([1995]/2016). *Oeuvres romanesques. 1869-1874 [Dont Les Démons]*. Leméac Labor l'Aire : Actes Sud.
- Schlœzer, B. (1922). *Les Possédés, extrait : La Confession de Stavroguine*. Paris : librairie Gallimard [Gallimard]. Disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1501756g>
- Schlœzer, B. (1932). *Les Démons*. (1-2). Paris. NRF. Collection in-octavo.
- Schlœzer, B. ([1932]/1997). *Les Démons (Les Possédés)*. Paris. Gallimard.

Sources secondaires

- Académie des Molières. (s. d.). *Palmares de 1987 à 2022*. Disponible sur https://www.lesmolieres.com/files/ugd/2bb961_f387ee47ea744695bf2f4670491f0268.pdf
- Actes Sud. (s. d.). *André MARKOWICZ*. Disponible sur <https://www.actes-sud.fr/contributeurs/andre-markowicz>
- Arban, D. (1962). *Dostoïevski par lui-même*. Paris : Editions du Seuil.
- Backès, J.-L. (2021). *Dostoïevski et la logique*. Paris : YMCA-press.
- Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard.
- Bensimon, P. (1987). Présentation. *Palimpsestes, 1*, I-III. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.152>
- Bibliothèque nationale de France. (s. d.). *Catalogue général*. Disponible sur <https://catalogue.bnf.fr/index.do>

- Deprats, J.-M. (1987). Traduire Shakespeare pour le théâtre ? *Palimpsestes*, 1, 53-65. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.161>
- Dethurens, P. (1998). Le valet maître du jeu : Une démiurgie scénique. *Littératures*, 39 (1), 129-151. <https://doi.org/10.3406/litts.1998.1781>
- Dostoïevski, F. (1922). *Stavrogin's Confession and The Plan of The Life of a Great Sinner* (traduit par S. S. Koteliensky et V. Woolf). Richmond : Octavo.
- Dostoïevski, F. (1963). *Les Frères Karamazov* (traduit par M. Chapiro). La chaux-de-fonds : Editions Rencontre Lausanne.
- Dostoïevski, F. (1979). *Riivaajat* [Les Démons] (traduit par I. Pekari). (1-3). Helsinki : Otava.
- Dostoïevski, F. (2004). *Journal d'un écrivain* (traduit par J.-W. Bienstock et J.-A. Nau). Paris : Bibliothèque-Charpentier.
- Dostoïevski, F. (2007). *Бѣсы* [Les Démons]. Munich - Moscou : ImWerden. Disponible sur https://imwerden.de/pdf/dostoevsky_besy.pdf
- Dumayet, P. (1959). *Albert Camus à propos de la pièce de théâtre « Les Possédés »*. [Emission de télévision]. Radiodiffusion télévision française : RTF. [Disponible sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00016140/albert-camus-a-propos-de-la-piece-de-theatre-les-possedes](https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00016140/albert-camus-a-propos-de-la-piece-de-theatre-les-possedes)
- Fumet, S. (1966). *Analyse spectrale de l'occident : Dostoïevski* [Emission de radio]. France Culture. Disponible sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/analyse-spectrale-de-l-occident-dostoievski-1ere-diffusion-02-04-1966-3472074>
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
- Génin, I. (2016). Présentation. *Palimpsestes*, 29. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2390>
- Gide, A. (1964). *Dostoïevski : Articles et causeries*. Paris : Gallimard.
- Girard, R. (1979). *Dostoïevski : Du double à l'unité*. Paris : Gérard Monfort. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33337986>
- Gourfinkel, N. (1960). Les Possédés. *Revue d'histoire du théâtre*, 48, 337-342. Paris : Éditions Michel Brient. Disponible sur <https://sht.asso.fr/numero/albert-camus-homme-de-theatre/>
- Gresset, M. (1987). La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway. *Palimpsestes*, 1, 1-11. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.154>
- Kahane, E. (1987). Le point de vue d'un traducteur : réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. *Palimpsestes*, 1, 139-151. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.174>
- La Pléiade. (2022). *Catalogue 2022*. Lavis : Gallimard. Disponible sur <https://www.la-pleiade.fr/Le-catalogue/Par-auteur>

- Lemahieu, D. (1987). Traduction et réplique (à partir de huit traductions d'un passage de Macbeth : acte II, scène 4, v. 20-38), *Palimpsestes*, 1, 67-72.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.163>
- Lettres du monde. (2022). *Une place de traducteur - André Markowicz* [Vidéo]. Youtube. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=k9K1kMm3sfs>
- Marsh, C. (2013). To stage or not to stage ? Adapting Dostoevskii's Novels. *Dostoevskii's Overcoat: Influence, Comparison, and Transposition*, 249-260.
https://doi.org/10.1163/9789401210416_013
- Meschonnic, H. (1990). Traduction, adaptation – palimpseste, *Palimpsestes*, 3.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.421>
- Ministère de la Culture. (2012). *Nomination dans l'ordre des Arts et des Lettres septembre 2012*. Disponible sur <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation-du-ministère/Conseil-de-l-Ordre-des-Arts-et-des-Lettres/Arretes-de-Nominations-dans-l-ordre-des-Arts-et-des-Lettres/Nomination-dans-l-ordre-des-Arts-et-des-Lettres-septembre-2012>
- Moudrolioubova, D. (2009). Interview avec Mikhail Yasnov. *Le courrier de Russie*. Disponible sur <https://issuu.com/daria.m/docs/misha-yasnov>
- Nietzsche, F. (1988). *Le Crépuscule des Idoles* (traduit par J.-C. Hémerly). Paris : Gallimard.
- Petrone Fresco, G. (1987). The Hidden Text: Problems of translation in As You Like It. *Palimpsestes*, 1, 73-114. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.172>
- Piot, J.-C. (2020). « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Mediapart. Disponible sur <https://www.mediapart.fr/journal/france/090820/rien-ne-se-perd-rien-ne-se-cree-tout-se-transforme>
- Prix Nelly-Sachs. (s. d.). *Lauréats*. Disponible sur <https://prix-nelly-sachs.com/laureats.html>
- Rivière, J. (1922). La Confession de Stavroguine. *La Nouvelle Revue Française*, 105, 25-43. Disponible sur https://www.lanrf.fr/lanouvellevuefranaise19091943/23591_la-nrf_105_juin-1922.html
- Rostand, E. (1926). *Cyrano de Bergerac*. Paris : Editions Fasquelle. Disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k405678g/f11.item>
- Sardin, P. (2004). Les traducteurs [de théâtre] sont-ils [nécessairement] des corsaires ? Trois dramaturges irlandais à l'épreuve du feu (John Millington Synge, Samuel Beckett, Brian Friel). *Palimpsestes*, 16, 31-43.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1588>
- Segond, L. (s. d.). *La Bible : Version Louis Segond 1910* (Traduit par L. Segond). Disponible sur <https://www.bible-ouverte.ch/messages/lire-segond.html>
- Seleskovitch, D. (1987). La traduction interprétative, *Palimpsestes*, 1, 41-50.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.159>

- Tănase, V. (2012). *Dostoïevski*. Paris : Gallimard.
- Tomarchio, M. (1990). Le théâtre en traduction : Quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter). *Palimpsestes*, 3.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.431>
- Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies - and Beyond: Revised Edition*. *Benjamins Translation Library*, 100. Disponible sur
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=1053083>
- Toussain, F. (2021). Gide, dramaturge de Copeau pour Les Frères Karamazov ? *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, 17, 315-327.
<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10967-9.p.0315>
- Troyat, H. (1983). *Dostoïevski*. Verviers : Marabout
- Tymoczko, M. (1999). *Translation in a Post-Colonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester : Routledge.
- Wolinski, N. (2011). La voix de Dostoïevski : Entretien avec André Markowicz. *Vacarme*, 56, 42-44. <https://doi.org/10.3917/vaca.056.0052>
- Ubersfeld, A. (1993). *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales.
- UNESCO. (s. d.). *Arts du spectacle*. Disponible sur <https://ich.unesco.org/fr/arts-du-spectacle-00054>

Annexes

Annexe 1. Résumé en finnois – Suomenkielinen tiivistelmä

1. Johdanto

Tämän pro gradu -tutkielman tarkoituksena on tarkastella näytelmällisiä piirteitä ja siten soveltuvuutta teatteriin Dostojevskin romaanissa *Riivaajat*. Aihetta tarkastellaan romaanin viiden ranskankielisen käännöksen kautta. Dostojevskin romaanit kuuluvat realistiseen suuntaukseen. Hänet tunnetaan myös psykologisesti oivaltavana kirjailijana, ja jopa Nietzsche sanoi hänestä, että hän oli: ”ainoa psykologi [...], jolta opin jotain”⁴² (Nietzsche, 1988 : 90). Dostojevski oli myös toimittaja, esseisti, filosofi, mutta hän olisi voinut olla myös dramaturgi.

On erittäin haastavaa ja lähes mahdotonta todistaa, että Dostojevskin romaanit oli tarkoitettu teatterilavalle. Dostojevski kirjoitti romaaneja, ja *Riivaajat (Besy)* julkaistiin vuosina 1871-1872 selvästi romaanina, vaikka se ilmestyi alun perin jatkokertomuksena *Russkie vetsnik* -lehdessä. Tässä pro gradu -tutkielmassa, halutaan osoittaa, miten kyseinen romaani pystytään tulkitsemaan teatterinäytelmänä. Romaanista nostetaan esille osia, jotka ovat näytelmällisiä. Tässä tutkimuksessa huomio kiinnitetään ranskankielisiin käännöksiin, joita vertaillaan keskenään, ei venäjänkieliseen alkuperäisteokseen.

Tutkimuksessa Dostojevskin ja teatterin välinen suhde selvitetään kontekstualisoinnin avulla. Dostojevskin teoksista löytyy yleensä yhteyksiä sekä hänen elämäänsä että hänen uskonnollisiin, henkisiin ja taiteellisiin innoituksiinsa. Dostojevski itse mainitsee lehtikirjoituksissaan, romaaneissaan ja kirjeissään niitä kirjailijoita, jotka ovat vaikuttaneet häneen. Kirjailijan omaa lahjakkuutta ei tietenkään rajoita hänen esikuvansa tai se, mitä hän on elämässään kokenut. Dostojevskin teosten tapauksessa on kuitenkin usein mahdollista löytää tietoa hänen teostensa syntyprosessista ja tarkastella, miten hänen työnsä ovat syntyneet.

Tässä tutkimuksessa on selvitetty teatterin osuutta sekä Dostojevskin kirjallisissa esikuvissa että hänen elämässään; Dostojevskia tarkastellaan sekä teatterintekijänä että katsojana. Silloin kun hänen teoksensa alkuperä on tiedossa, voidaan tarkistaa, onko hänen innoituksensa peräisin teatteritekstistä, mikä auttaa selittämään teatterin vaikutusta

⁴² Käännös B.V. (Nietzsche, 1988 : 90).

hänen kirjoituksiinsa. Tässä tutkimuksessa käsitellään pääasiassa Dostojevskin elämäkertoja, ja ajatuksena on, kuten Girard (1979 : 125) uskoo, että Dostojevskin teoksia voi ymmärtää täysin vasta, kun tuntee hänen elämänvaiheensa.

Tutkimuksen teoriatausta toimii tukena sille, miten selittää ja ymmärtää näytelmällisyyttä ja teatteritekstin rakennetta. Teatteritekstiä ja näytelmällisyyttä käsitellään neljän kategorian avulla: näyttämöohjeet, dialogit ja monologit, henkilöhahmot sekä mimesis ja katarsis. Tutkimuksen lähtökohtana on Ubersfieldin (1993 : 19) ajatus, että mikä tahansa romaani voidaan muokata teatterinäytelmäksi. Näin ollen myös *Riivaajat* romaanina voidaan muuttaa näytelmäksi. Ymmärtämällä, mikä on teatteriteksti ja miten teksti sovitetaan teatterinäytelmäksi, voidaan ymmärtää, mitkä tekstinpiirteet edistävät tai estävät tekstin sovittamista teatteriesitykseksi.

Tutkimuksen taustaoletuksena on, että *Riivaajat*-romaanin ranskankielisissä käännöksissä on näytelmällisiä piirteitä ja siten soveltuvuutta teatteriin. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää vertailevan tekstianalyysin avulla, sopivatko jotkin viidestä tutkittavasta käännöksestä paremmin teatterisovitukseen kuin toiset ja mitkä tekstinpiirteet tähän vaikuttavat.

2. Dostojevskin elämästä ja kirjallisista vaikutteista

Vaikuttaa siltä, että Dostojevskin omat poliittiset ajatukset ovat aina ilmenneet hänen romaaneissaan. Hänen ensimmäiset teoksensa olivat ennemminkin sosiaalisia (Arban, 1962 : 45-47), kun taas hänen vankileirin jälkeisen ajan kirjoituksensa mukautuivat enemmän tuon ajan Venäjän vallanpitäjien ideologiaan: hän siirtyi nihilismistä ortodoksisuuteen (joitakin kaksimielisyyksiä esiintyi hänen teoksissaan edelleen, mutta siirtymä on nähtävissä). Nuori Dostojevski on hallituksen vastaisen Petroševskin piirin jäsen, kun taas saamansa kuolemantuomion jälkeen hän näyttää muuttuneen konservatiivisemmaksi. (id. : 182-186). Myöhemmässä elämässään hän vastusti monia entisiä liittolaisiaan ja ystäviään, jotka olivat hänelle läheisiä nuorena aikuisena, mikä on erityisen selvää romaanissa *Riivaajat*.

Dostojevskin romaanit perustuvat yleensä tosielämän tapahtumiin. *Riivaajat*, mutta myös *Idiootti* ja *Karamazovin veljekset* (id. : 139, 143-144, 177), sekä *Rikos ja rangaistus* (Tänase, 2012 : 149) kirjoitettiin kaikki tosikertomuksen pohjalta. Arban (1962 : 140) uskoo, että tämä pätee kaikkiin Dostojevskin teoksiin. Dostojevskin todellinen elämä näkyy helposti hänen kirjoissaan. *Muistoja kuolleesta talosta* kertoo hänen elämästään

vankileirissa, kun taas *Riivaajat* kertoo hänen osallistumisestaan Petroševskin piirin toimintaan. *Idiootin* päähenkilö on epileptinen, kuten oli Dostojevski. Dostojevskin rulettipelaajan elämä on myös pohjana romaaneille *Pelurit* ja *Keskenkasvuinen*.

Tässä tutkielmassa elämäkerran konteksti on väline, jonka avulla Dostojevski liitetään teatterimaailmaan. Jos Dostojevskin elämä esiintyy hänen kirjoissaan, ja jos teatteri esiintyy hänen elämässään, sitten voidaan olettaa, että teatterin läsnäolo näkyy myös hänen teoksissaan. Dostojevskin elämäkerrassa on helposti löydettävissä taiteilijat, joista hän sai vaikutteita. Aikoinaan Dostojevskia syytettiin jopa plagioinnista. Näin kävi, kun hän kirjoitti kirjan *Kaksoisolento*, joka oli saanut vaikutteita Nikolai Gogolin *Nenästä* ja *Mielipuolen päiväkirjasta* (id. : 57-59). Dostojevski itse kertoi kirjallisista vaikutteistaan. Teoksessaan *Kirjailijan päiväkirja* hän ilmoittaa, että hänen kirjansa *Krokotiili* on saanut vaikutteita Gogolin *Nenästä* (Dostojevski, 2004 : 64). Häntä verrattiin Gogoliin jo, kun hän oli saanut ensimmäisen romaaninsa, *Köyhää väkeä*, julkaistua (id. : 378). Gogolin (ja Pushkinin) lukeminen näkyy myös hänen elämäkerrassaan: kun hän oli nuori, hänen opettajansa kehittivät hänen kirjallisuudenrakkauttaan luennoimalla Gogolin ja Pushkinin teoksista (Tänase, 2012 : 21, 30). Kyseiset kirjailijat ovat tunnettuja myös teatterinäytelmistään.

Jotkut Dostojevskin arvostamat kirjailijat olivat vielä lähempänä teatteria, kuten Friedrich Schiller tai William Shakespeare. Tiedetään, että Dostojevski piti erityisesti Schillerin teatterinäytelmästä *Rosvot* (id. : 21). Kun Dostojevski kirjoitti teostaan *Karamazovien veljekset*, hän sai virikkeitä Schillerin näytelmästä *Don Carlos* (Arban, 1962 : 30-31). Yksi *Riivaajat*-romaanin luku on jopa nimetty Shakespearen näytelmän *Henrik IV* henkilöhaamon mukaan (id. : 31): "*Prinssi Henrik*" viittaa Stavroginiin, jota monet pitävät kirjan päähenkilönä.

Dostojevski tunsu näyttelijäpiirit. Hän yritti kirjoittaa näytelmiä. Vuonna 1841 hän kirjoitti näytelmät *Maria Stuart* and *Boris Godunov* (Girard, 1979 : 181). *Maria Stuart* on myös Schillerin näytelmä (1800), ja *Boris Godunov* on Puškinin näytelmä (1825). Ajoittain Dostojevski kävi säännöllisesti teattereissa ja oopperoissa (Arban, 1962 : 39). Vankeusaikanaan hän toimi vankileirin teatterin näyttämöohjaajana (Tänase, 2012 : 77) ja jopa näytteli joitakin rooleja vapaaehtoisesti (id. : 100, 311). Näyttää selvästi siltä, että Dostojevskilla oli läheinen suhde teatteriin: ymmärsi sitä lukijana ja katsojana, mutta mahdollisesti myös tekijänä.

3. Tutkimuksen teoriatausta

Dostojevskin romaanit eivät ole teatteritekstejä, mutta näiden kahden eri lajityypin välillä voidaan nähdä joitakin yhtymäkohtia. Dostojevskin romaanitekstien ja teatteritekstien samanlaisuus on tutkittavissa. Ennen tutkimusta on ymmärrettävä, mitkä ovat teatterin ydintekijät. Tämän tutkielman teoriaosassaan on valittu neljä teemaa: näyttämöohjeet, dialogit ja monologit, henkilöhahmot, sekä mimesis ja katarsis.

Teatteritekstin erityispiirre on sen sisältämät dialogit ja näyttämöohjeet (Ubersfeld, 1993 : 20). Dialogeihin kuuluvat myös monologit (id. : 23, 256-257). Tämän lisäksi kaksi teatterin erityispiirrettä ovat henkilöhahmot, jotka ovat "teatteritekstin perusyksikkö" (id. : 59). Muita piirteitä ovat mimesis ja katarsis. Mimesis on perinteisesti todellisuuden jäljittelyä. Näytelmässä mimesis auttaa katsojaa uskomaan tarinaan. Katsoja tietää, ettei näytelmä ole todellisuutta, näytelmässä mimesis toimii vain siksi, että katsoja hyväksyy sen todellisena (id. : 44, 46-48). Katarsis puolestaan saa katsojassa (tai lukijassa) "purkautumaan tunteita, jotka liittyvät hänen menneisiin kokemuksiinsa, jotka palautuvat mieleen, koska ne muistuttavat tai ovat ristiriidassa näyttelijöiden kertomien tai esittämien kokemusten kanssa"⁴³ (Génin, 2016 : 3). Katarsikseen keskitytään tässä teoksessa erityisesti siksi, että Dostojevskin ideologia ilmenee hänen kirjoissaan. Hän esitteli poliittisia ja filosofisia ajatuksiaan päiväkirjoissaan tai kirjoissaan. Teatteri on viestintäväline, ja Dostojevskin teosten poliittinen piirteet ovat ilmeisiä erityisesti silloin, kun ne nousevat lavalle (Marsh, 2013 : 249-252, 258).

Tämän pro gradu -tutkielman lähtöoletuksena on, että kaikki romaanit ovat sovitettavissa teatterille (Ubersfeld, 1993 : 19). Tutkimuksessa on pyritty selvittämään, ovatko *Riivaajien* eri ranskannokset lähempänä tai kauempana teatterinäytelmää tekstilajina. Muuttuakseen näytelmäksi ja esitykseksi, romaani tarvitsee joka tapauksessa uuden tekstin: "näyttämösovituksen"⁴⁴ (id. : 23). Tämän vuoksi näytelmästä on yleensä olemassa kaksi tekstiä, jota Ubersfeld (ibid.) kuvaa seuraavasti:

T + T' = E

T (kirjailijan teksti), T' (näyttämösovitus) ja E (esitys)

⁴³ Käännös B.V. (Génin, 2016 : 3).

⁴⁴ Käännös B.V. (Ubersfeld, 1993 : 23).

Myös teatterikäntäjä on välittäjänä ”teoksen ja yleisön välillä”⁴⁵ (Tomarchio, 1990 : 1). Teatterikäntäjä saattaa etäännyttää tai lähentää käntämäänsä tekstiä teatteritekstistä, ja samalla pätee myös romaanikäntäjään. Näyttämösovitus on vaikea tekstilaji, koska osa tekstin informaatiosta menetetään ja tekstiin tulee myös uutta sisältöä (Ubersfeld, 1993 : 38). Tymoczko (1999 : 54-55) kuvaa tätä käntämisen ilmiötä nimityksellä : ”loss and gain”. Ubersfeldin (1993 : 38) mielestä, ohjaajan tehtävänä on tulkita näitä ”menetettyjä” merkityksiä. Käntäjä toimii samalla tavalla, joten kännös voi olla tehokas apuväline ohjaajalle, koska se tarjoaa jotakin lisää menetetyn tilalle. Tämä korostuu, kun teoksesta on olemassa useampi kännös: näkyviin saadaan enemmän ”lisäyksiä”.

4. Tutkimusmateriaali ja -menetelmä

Tutkimuksessa analysoitiin ja vertailtiin viittä ranskankielistä kännöstä *Riivaajat*-romanista, pääasiassa teoksen ensimmäisestä osasta (teoksessa on kolme osaa). Tuloksia verrattiin myös Camus’n ohjaamaan *Riivaajat*-näytelmään. Lukua ”*Tihonin luona*” ei analysoitu, mutta sen olemassaoloa tai sijoittamista kuhunkin kännökseen analysoitiin. Kyseinen luku julkaistiin vasta puoli vuosisataa *Riivaajat*-romaanin julkaisemisen jälkeen, minkä takia sitä ei ole aineiston ensimmäisessä ranskannoksessa. Korpuksemme on noin 2000 sivua pitkä. Valitsimme kännökset, jotka olivat helpoimmin löydettävissä ja mahdollisesti myös tunnetuimmat. Käntäjät ovat Derély, Schloerzer, Guertik, Markowicz et Guertik & Backès.

Kaikki kännökset ja näytelmä luettiin läpi samaan aikaan ja muistiinpanoja tehtiin kohdista, jotka olivat vertailukelpoisia. Aineiston kännökset ovat seuraavat: uusimmasta vanhimpaan, ensijulkaisun vuoden perusteella:

- | | |
|----------------------------|--------------------------|
| 1) Guertik & Backès (2011) | ensijulkaisu vuonna 2011 |
| 2) Markowicz (1995) | ensijulkaisu vuonna 1995 |
| 3) Guertik (1960) | ensijulkaisu vuonna 1952 |
| 4) Schloerzer (1997) | ensijulkaisu vuonna 1932 |
| 5) Derély (1886) | ensijulkaisu vuonna 1886 |

5. Tulokset

Näyttämöohjeet

⁴⁵ Kännös B.V. (Tomarchio, 1990 : 1).

Riivaajat-romaania voidaan ajatella teatterinäytelmänä monista syistä. Kirja itsessään on romaani, ja sen on kirjoitettu ja ajateltu olevan romaani. Romaaneissa kuvaukset voidaan muuttaa näyttämöaiheiksi. *Riivaajat*-romaanissa on erityispiirre, joka mahdollistaa kuvausten siirtämisen jopa helpommin näyttämöohjeiksi. Tarinaa ja toimintaa kuvaa kertoja, joka on myös itse tarinan hahmo. Näyttämöohjaajalle kertoja voi olla sitten sekä hahmo että näyttämöohje. Tutkimuksessa löytyi yksi hyvä esimerkki, jossa käännöksistä riippuen kertoja oli enemmän tai vähemmän "näyttämöohje". Ensimmäisessä osassa, luvussa V, alaluvussa vii, on kahden hahmon välinen keskustelu: kertoja on läsnä hahmona, mutta hän ei kuule yhdenkään vastausta. Käännöksissä 1) 2) ja 3) vastausta ei objektiivisesti ole kuultu, kun taas käännöksissä 4) ja 5) sitä ei subjektiivisesti ole kuultu. Käännöksissä 1) 2) ja 3) vastaus tarkoittaa "vastausta oli vaikea kuulla", kun taas käännöksissä 4) ja 5) se tarkoittaa enemmän "en kuullut vastausta". Käännösten 4) ja 5) käyttämisessä teatterinäytelmän rakentamiseen on epäselvää, kuuleeko yleisö vastausta, mikäli kertoja ei kuule. Sen lisäksi, mikäli yleisön pitäisi kuulla, kertojan sijoittamista lavalla voi olla vaikea päättää. Käännöksissä 1) 2) ja 3) kuvausta voi käyttää suoraan näyttämöohjeena: kukaan ei kuule vastausta, ei kertoja eikä yleisö. Camus teki teatterinäytelmänsä käännöksen 4) avulla, hänen "näyttämöohjeensa" on kuitenkin lähempänä kuvausta käännöksistä 1) 2) ja 3), koska vastaus on korvattu eleeksi, eli vastausta ei kuulla lainkaan (Camus [1959]/2010 : osa 1, IV, 100.).

Dialogit ja monologit

Ensimmäisessä osassa, luvussa II, alaluvussa iv, kaksi hahmoa keskustelee keskenään. Heidän dialoginsa muistuttaa tragikomedian teatterilajin dialogeja. Romaanina *Riivaajat*-romaani on tragedia. Tuo alaluku on kuitenkin selvästi koominen, sillä vaikka hahmot, Varvara ja Stepan, ovat ystäviä, Varvara puhuu Stepanille kuin lapselle, vaikka tämä on 53-vuotias. Varavara on vihainen, koska hänen mielestään Stepan juo ja juhlii liikaa ystäviensä kanssa. Käännökset ovat melko samanlaisia, mutta niissä on pieniä eroja. Käännöksessä 2) on käytetty lähellä puhekieltä olevaa termiä, joka voi olla suomeksi käännetty "ryyppääminen"⁴⁶. Käännöksissä 1) 3) 4) käytetty termi on hieman yleisempi, ja sen voi kääntää suomeksi "humalahakuisuus"⁴⁷. Käännöksessä 5) käytetty termi on

⁴⁶ Käännös B.V. (Markowicz 1995 : k. 1/3, osa 1, II, iv, 105.)

⁴⁷ Käännös B.V. (Guertik & Backès 2011 : osa 1, II, iv, 94-95.); (Guertik [1952]/1973 : osa 1, II, iv, 68.); (Schlœzer [1932]/1997 : osa 1, II, iv, 113.).

mahtipontisempi, sen voi kääntää "juopottelu"⁴⁸. Camus'n näytelmässä (1959) käytetty termi on melko epämuodollinen ja sen voi kääntää "hurvittelu"⁴⁹.

Hahmot

Hahmo Stavrogin oli luotu Idiootin päähenkilön (ruhtinas Myškin) vastakohtaksi. Myškin on Dostojevskille Kristuksen vertauskuva. Stavrogin on Antikristuksen vertauskuva. Ensimmäisessä osassa, luvussa V, alaluvussa viii, toinen hahmo (Tšatov) lyö Stavroginia kasvoihin. Kertoja selittää sitten, että Šatov lyö häntä nyrkillä, mutta myös, että Stavrogin on sellainen ihminen, joka ei pelkää mitään ja joka voisi helposti tappaa jonkun, joka löisi tätä niin kuin Šatov. Sen sijaan Stavrogin kuitenkin päättää olla kostamatta tekoa. Käännöksissä 1) ja 3) Stavroginia lyödään ”kasvoihin”⁵⁰. Käännöksissä 4) ja 5) häntä lyödään ”naamaan”⁵¹. Käännöksessä 2) häntä lyödään ”poskeen”⁵². Käännös 2) liittää Stavroginin paremmin kristilliseen tekoon "Toisen posken kääntäminen". Käännöksen 2) avulla on selkeämpää, että Stavrogin olisi antikristillinen vertauskuva, tai demoni, ja se sopii paremmin katartiseen kehitykseen. Camus'n ([1959]/2010 : osa1, IV, 102.) näytelmässä Stavrogin saa läimäyksen, hymyilee ja poistuu, mikä vastaa enemmän käännöstä 2) kuin 4).

Mimesis ja katarsis

Tässä vertailevassa analyysissä katarsiksen osalta on tehty havainnoimalla kahta elementtiä romaanissa. Ensimmäinen elementti on romaanin otsikon sanavalinta. Toinen on luvun "*Tihonin luona*" sijoittaminen, joka julkaistiin venäläisessä versiossa vasta vuonna 1922 (*Riivaajat* julkaistiin vuosina 1871-1872).

Ranskaksi on olemassa kaksi eri otsikkoa: *Les Démons* ja *Les Possédés*, (jotka voisivat olla suomeksi käännetty "*Demonit*" ja "*Riivatut*")⁵³. Käännöksissä 1) ja 2) on otsikko ”*Demonit*” ja käännöksessä 1) on lisätty sulkujen väliin myös otsikon "*Riivatut*". Käännöksissä 3) ja 4) on pääasiassa otsikko "*Riivatut*". Käännöksestä 3) on olemassa yksi versio vuodelta 1960, jossa on otsikko "*Demonit*". Käännöksen 4) ensimmäinen versio julkaistiin otsikolla "*Demonit*", mutta kaikki muut julkaisut ovat ilmeisesti otsikolla

⁴⁸ Käännös B.V. (Derély 1886 : k. 1/2, osa 1, II, iv, 46.).

⁴⁹ Käännös B.V. (Camus [1959]/2010 : osa 1, I, 53.).

⁵⁰ Käännös B.V. (Guertik & Backès 2011 : osa 1, V, viii, 261.); (Guertik [1952]/1973 : osa 1, V, viii, 211.).

⁵¹ Käännös B.V. (Schlœzer [1932]/1997 : osa 1, V, viii, 312.); (Derély 1886 : k. 1/2, osa 1, V, viii, 218.).

⁵² Käännös B.V. (Markowicz 1995 : k. 1/3, osa 1, V, viii, 349.).

⁵³ Käännös B.V.

"*Riivatut*". Käännös 5) on olemassa vain otsikolla "*Riivatut*". Voi olla, että tätä otsikkoa käyttivät myös muut kääntäjät, koska romaani tunnettiin tällä nimellä pitkään.

Riivaajat-kustantaja hylkäsi luvun "*Tihonin luona*" (Tänase, 2012 : 217). Koska luku julkaistiin Ranskassa vasta vuonna 1922, on loogista, että vuonna 1904 kuollut Derély ei voinut lisätä sitä. Paremman mimesiksen, mutta myös loogisemman katarsiksen kehittymisen vuoksi luvun on noudatettava kronologista järjestystä. Kyseisessä luvussa Stavrogin tutustuu Tihoniin ja tunnustaa hänelle. Käännöksessä 1) luku on siellä, missä sen pitääkin olla, eli osassa 2, luvussa IX (Guertik & Backès 2011 : osa 2, IX, i, 523.). Käännöksessä 2) luku on 2. osan lopussa, toisen kirjan⁵⁴ liitteessä (Markowicz 1995 : k. 2/3, Annexe [Liitteet], "[IX]", i, 453.). Käännöksessä 3) luku löytyy vain toisessa versiossa, kirjan lopussa, kolmannen osan lopussa (Guertik [1952]/1963 : Appendice [Liitteet], Chez Tikhon [Tihonin luona], 705.). Käännöksessä 4) luku on kirjan lopussa, kolmannen osan lopussa, liitteessä ([1932]/1997 : Chez Tikhone (La confession de Stavroguine) [Tihonin luona (Stavroginin tunnustus)], IX, i, 961.). Käännöksissä 1) 2) ja 4) on selitetty missä luvun pitäisi olla, mikäli se olisi julkaistu Dostojevskin toivomalla tavalla. Käännöksessä 5) lukua ei ole, eikä voinut olla.

Stavrogin tappaa itsensä romaanin lopussa. Mikäli luku ilmestyy hänen kuolemansa jälkeen, luonnollinen aikajärjestys muuttuu. On mahdollista luoda teatterinäytelmä, jossa luku on epilogina, mutta siihen voi liittyä ongelmia. Luku osoittaa Stavroginin rajat demonina ja tuo selityksen sille, miksi Stavrogin tappaa itsensä. Luvussa "*Tihonin luona*" Stavrogin tunnustaa raiskanneensa nuoren tytön ja että tyttö tappoi itsensä sen vuoksi, mitä Stavrogin teki hänelle. Stavroginin rajojen osoittaminen voisi olla Dostojevskille myös ideologinen väline, jolla hän osoittaa yhteiskunnan, sen demonien, riivaajien ja riivattujen rajat.

6. Tulosten pohdinta ja päätelmät

Useat kääntäjät, kuten Marc Chapiro (1963 : 13-14), Boris de Schloëzer (Fumet, 1966 : 01:06:20-01:06:35) ja André Markowicz (Wolinski, 2011 : 43), eivät pidä Dostojevskin kirjoittamista kovin hyvänä. Noin vuosisata sitten käännösmenetelmissä painotettiin ranskan kielen hyvää kirjoittamista alkuperäistekstistä riippumatta. Vaikuttaa siltä, että tämä menetelmä olisi saattanut pitää Dostojevskin kauempana ranskalaisesta teatterista.

⁵⁴ Tuossa versiossa on kolme kirjaa.

Dostojevskin lukitseminen ranskalaistyyliin kirjallisuuteen on todennäköisesti väärin. Dostojevski itse vastusti venäläisiä kirjailijoita, jotka vaikuttivat Euroopan maiden kulttuuriin; *Riivaajat*-romaanissa venäläistä kirjailijaa Turgeneviä pilkataan jonkinlaisena tällaisten kirjailijoiden edustajana. Dostojevskin hahmot ovat eläviä, koskaan ei ole täysin mahdollista tietää heidän tarkoituksiaan, ikään kuin heidän luojansa ei edes itse hallitsisi heitä. Nykyään Ranskassa yritetään vapauttaa teatteri tekstistä näyttämön hyväksi. Teatteri lavastuksella herätetään tekstin eloon. Dostojevskin kirjoituksissa on jatkuvaa liikettä, hahmot taistelevat loputtomasti elämästä ja vallasta, ja luultavasti juuri se voisi toimia niin hyvin näyttämössä.

Käännösvalinnat eivät ole aina kielellisiä, vaan käännökset on nähtävä laajemmassa kontekstissa. Käännösmenetelmät riippuvat kulttuureista, mutta myös aikakaudesta. Dostojevskia ei tunnusteta merkittäväksi kirjailijaksi hänen kirjallisen tyyliensä vuoksi, vaan pikemminkin hänen kirjoitustensa syvällisyyden vuoksi. Jotta *Riivaajat*-romaanin ranskankielisistä käännöksistä voisi luoda näytelmän, vaikuttavat uusimmat käännökset sopivammilta. Ranskan kulttuurikonteksti ei ehkä ole ainoa, jolla on vaikutusta käännösvalinnoille.

Tässä teoksessa, olemme yrittäneet analysoida *Riivaajat*-romaanin osia, jotka voisivat selittää miten Dostojevskin kirjoitukset pystyisi sovittamaan näytelmäksi. Tuloksissa näkyi eroja ja jotkut käännökset vaikuttivat paremmilta kuin toiset näytelmän luomiseksi. Se ei todista, että *Riivaajat* oli kirjoitettu näytelmäksi sovitettavaksi. Toisaalta tulosten avulla voidaan ymmärtää paremmin millä tavalla Dostojevskin romaneissa on yhtäläisyyksiä teatterin tekstien kanssa: hahmojen syvyys ja dialogien laatu ovat tärkeä pohja joka mahdollista näyttelijän esiintymisen näyttämöllä.

Lähestymistapa tässä pro gradu -tutkielmassa on laaja ja muutamat teatterin liittyvät kohteet tutkitaan. Tulevaisuudessa haluaisimme tutkia syvemmin, onko Dostojevskin teokset oikeasti kirjoitettu teatterikäsikirjoitukseksi, vai sattuuiko hänen kirjoitustyyliensä olemaan samankaltainen kuin teatterikäsikirjoituksissa. Kirjoittiko hän tietämättään näyttämölle vai oliko se sattumaa? Suullisuus voisi olla yksi näkökohta, jota voisi tarkastella ja tutkia lisää. Dialogien vertailu oli vaivatonta, sillä erot olivat helposti huomattavissa ja se saattaa liittyä suullisuuteen tekstissä. Ei ole tarpeen todistaa, että Dostojevskien romaanit olisivat kirjoitettu näytelmäksi. Tutkimalla samankaltaisuuksia teatterin kirjoitusten kanssa voidaan kuitenkin ymmärtää miksi ne voivat toimia

näytelminä. Tämän ymmärtäminen paremmin mahdollistaa useiden käännösten käyttämisen ja johtaisi erilaisiin hyödyllisiin tulkintoihin näytelmää rakentaessa.