

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE  
Colloque de Düsseldorf (1991)

Problèmes de traduction  
et transgression de genre  
À propos de *Si le grain ne meurt*

par

JOHANNA BOREK

QUE le résultat soit heureux ou non, traduire, c'est tout d'abord lire attentivement. Une activité philologique, donc. Cette activité philologique qu'est la traduction doit, de façon paradoxale il est vrai, partir du principe qu'un texte ne produit ni forcément ni dans tous les cas un sens univoque. Il peut en effet, comme c'est le cas dans *Si le grain ne meurt*, offrir un double sens induit par une stratégie consciente ou non de son auteur. Un texte ne doit pas obligatoirement avoir de « signification ». Il peut rétracter sa signification en usant de ses moyens propres, donc linguistiques, — il peut se suspendre lui-même. Et il peut se suspendre tout en masquant ce processus par le jeu de tous ses moyens, c'est-à-dire linguistiques. Autrement dit, un texte peut très bien épuiser toutes les possibilités de l'énonciation afin de donner le coup de grâce à l'énoncé. Il peut, ce qui est justement la stratégie de Gide dans *Si le grain ne meurt*, démentir les implications du genre choisi — ici, de l'autobiographie — dans l'acte de l'accomplissement.

« Mon récit », est-il dit à la première page de *Si le grain ne meurt*, « n'a raison d'être que véridique <sup>1</sup>. » Qui n'aurait pas dans l'oreille la pré-

---

1. *Si le grain ne meurt*, in André Gide, *Journal 1939-1949 — Souvenirs*,

tention à la vérité de l'autobiographie classique, de l'autobiographie française par excellence, — prétention dont l'exposition est certes empreinte d'un pathos sans comparaison ici : celle des *Confessions* de Rousseau, dans lesquelles la *sincérité* alliée à la singularité de l'entreprise devient la légitimation de cette dernière — et en même temps la légitimation du « je » qui y confesse sa vie. Dès l'Avant-propos des *Confessions* se trouve formulée la double prétention à la vérité et à la singularité :

Voici le seul *portrait* d'homme, *peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité*, qui existe et qui probablement existera jamais <sup>2</sup>.

Et le Livre premier débute au son de la trompette du Jugement dernier :

Je veux *montrer* à mes semblables un homme dans *toute la vérité de la nature* ; et cet homme, ce sera moi. [...] Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main... [...] *J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon...* Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été ; *j'ai dévoilé mon intérieur* tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables... Que chacun d'eux *découvre à son tour son cœur* aux pieds de ton trône avec la même *sincérité* ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : « Je fus meilleur que cet homme-là. » — Je suis né à Genève en 1712 <sup>3</sup>...

« Je naquis le 22 novembre 1869. » Le  *récit*  autobiographique de Gide commence de façon on ne peut plus lapidaire par l'aoriste de l'énoncé historique, pour ensuite, dans un mouvement mûrement délibéré, quitter l'extérieur de l'appartement familial (la vue du balcon) et plonger sans transition aucune sous la table de la salle à manger, le lieu où l'évocation de la scène d'onanisme « à deux » prélude à la confession gidienne. Dans cette évocation, à côté du verbe *s'amuser* qui reflète la perspective de l'enfant (c'est-à-dire sa toute première représentation), apparaît la condamnation morale du point de vue des adultes — deux éléments essentiels du futur *drame*, sujet de *Si le grain ne meurt*, sont donc déjà nommés :

Et l'on agitait bruyamment quelques jouets qu'on avait emportés pour la frime. En vérité nous nous amusions autrement l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait « de mauvaises habitudes <sup>4</sup> ».

Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1954, p. 349.

2. *Les Confessions*, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1959, p. 5 (je souligne).

3. *Ibid.*, pp. 6-7 (je souligne).

4. Gide, *op. cit.*

Ce n'est qu'à ce premier aveu que se rattache le devoir de sincérité à la fois auto-imposé et légitimateur, un devoir qui, quelques lignes plus loin, reçoit une connotation religieuse — la ligne du genre de référence remontant ainsi bien au delà de Rousseau jusqu'à saint Augustin :

Je sais de reste le tort que je me fais en racontant ceci et ce qui va suivre ; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit n'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je l'écris <sup>5</sup>.

Si Rousseau parle d'un *portrait à peindre* et d'une *vérité de la nature* à dévoiler, Gide appelle *récit* sa confession publique, récit dont la prétention à la réalité (et de là la *raison d'être*) est en réalité limitée : son récit doit être « véridique », fidèle à la vérité, conforme à la vérité, doit correspondre à la vérité, et non *être* toute la vérité nue, sans voile aucun. Car la vérité que Rousseau pensait exprimer en voulant tout dire (le projet de « tout dire » dont parle Starobinski <sup>6</sup>), le portrait dont le lecteur devait forcément pouvoir disposer si toutefois aucun détail décisif n'était omis, — cette vérité, Gide sait très bien qu'elle n'est pas la sienne ; sa vérité à lui est d'avoir de nombreuses vérités virtuelles. Et si Rousseau aurait de loin préféré éluder la médiation de la langue, se montrer lui-même (*montrer, dévoiler, découvrir*) dans sa vérité authentique, sa *vérité de nature*, Gide, lui, sait que sa vérité consiste à réaliser par l'écriture des vérités virtuelles de lui-même sans cesse nouvelles, à produire par la variation des genres des images de lui-même toujours nouvelles, divergentes — ce qui confère le caractère d'« espace autobiographique » à l'ensemble de son œuvre <sup>7</sup>. Mais, ce postulat posé, comment peut-on encore respecter l'un des principes fondateurs de l'écriture autobiographique au sens propre, à savoir l'« *identité* du narrateur et du héros du récit <sup>8</sup> » ? Comment un tel « je » peut-il souscrire au « pacte autobiographique » ? Quelles stratégies Gide met-il en œuvre afin de satisfaire en apparence au pacte tout en l'invalidant ?

Ainsi que Philippe Lejeune l'a montré dans une brillante analyse sty-

---

5. *Ibid.*

6. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971, pp. 225 sqq.

7. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, pp. 165 sqq. : « ... toute sa vie et son œuvre semblent tendues vers la construction et la production d'une *image* de soi. Il ne s'agit pas là de ce qu'on appelle banalement une "inspiration autobiographique", l'écrivain utilisant des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d'une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture. »

8. Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, 1 (1970).

listique de *Si grain ne meurt*<sup>9</sup>, ce sont des stratégies de l'ambiguïté qui organisent un texte, lequel, dans le même temps, met en œuvre tous les moyens linguistiques pour masquer cette ambiguïté générale. Ces stratégies de l'ambiguïté tirent leurs ressources de réservoirs aussi bien contextuels qu'intertextuels, et recourent essentiellement à deux types de procédé : l'écart minimal et la condensation. L'un des mots les plus redondants dans l'ensemble de l'œuvre de Gide est le verbe d'apparence anodine *s'amuser* (de même qu'avec une fréquence inférieure la forme transitive *amuser*, l'adjectif correspondant *amusant* et le substantif *amusement*). Dans le contexte de *Si le grain ne meurt*, les domaines du jeu et de la sexualité s'unissent dès l'aveu-prélude dans le verbe *s'amuser*. Il s'agit d'un mot de libération, en opposition aux mesures éducatives de la mère (*s'amuser* n'apparaît pas en rapport avec la mère, mais bien en rapport avec le père) ; en opposition à Emmanuèle, en opposition au domaine du religieux, au domaine de l'éthique, en opposition à une morale sexuelle puritaine, une morale bougeoise « tout court ». Mais c'est aussi un mot de libération dans *Les Faux-Monnayeurs*, où *s'amuser* suspend le jugement moral, rendant accessibles au plaisir esthétique des actions qui passent d'ordinaire pour immorales, comme le vol. *S'amuser* relève du domaine de l'expérimentation, du jeu formel et esthétique, avec toutes les connotations de la conception nietzschéenne de la vie et de l'œuvre d'art en tant qu'expérience esthétique, libre de toute considération morale. *S'amuser* s'applique par ailleurs également au manège de séduction — par l'attrait du sexe, mais aussi du mal. Dans *Si le grain ne meurt*, ce mot revient fréquemment en rapport avec Oscar Wilde. « Il riait, se rengorgeait et semblait s'amuser beaucoup de lui-même<sup>10</sup> », peut-on lire. Et :

La proposition qu'il venait de me faire était hardie ; ce qui l'amusait tant, c'est qu'elle eût été si tôt acceptée. Il s'amusait comme un enfant et comme un diable<sup>11</sup>.

Pour La Pérouse dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est finalement le bon Dieu qui se livre à un vilain jeu avec les hommes, qui « s'amuse » ; un montreur de marionnettes divin, qui, à l'instar d'Oscar Wilde, séducteur, dans *Si le grain ne meurt*, prend les traits de Satan :

J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionnette, et que Dieu tire. [...] Oh ! je me rends bien compte à présent que Dieu s'amuse. Ce qu'il nous fait faire, il s'amuse à nous

9. Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de « Si le grain ne meurt » d'André Gide*, Paris : Lettres Modernes, 1974.

10. Gide, *op. cit.*, p. 586.

11. *Ibid.*, p. 591.

laisser croire que nous voulions le faire. C'est son vilain jeu <sup>12</sup>...

Ainsi dans *s'amuser* y a-t-il condensation des plus ambivalentes de l'amusement enfantin trouvé dans le jeu, un érotisme libre, innocent, ludique ; de la liberté de s'adonner à l'expérience esthétique, de l'amusement que celle-ci procure — et du mal, la « part du diable », dont l'apparition dans *Si le grain ne meurt* fait passer du jeu au drame. « Il m'est récemment apparu qu'un acteur important : le Diable avait bien pu prendre part au drame <sup>13</sup> », est-il dit au début de la deuxième partie ; auparavant déjà, Gide avait fait entrer en jeu le Diable, maître des ténèbres, comme antithèse d'Emmanuèle, angélique figure de lumière, qui, elle, doit ouvrir un horizon lumineux à cette enfance décrite, de façon certes tout aussi insistante que peu convaincante, comme obscure :

Décidément le diable me guettait ; j'étais tout cuisiné par l'ombre, et rien ne laissait pressentir par où pût me toucher un rayon. C'est alors que survint l'angélique intervention que je vais dire, pour me disputer au malin. Événement d'infiniment modeste apparence, mais important dans ma vie autant que les révolutions pour les empires ; première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer <sup>14</sup>.

C'est là aussi une libération qui s'annonce : la libération des *ténèbres* d'une enfance sombre, confuse (*biais, oblique, courbe* sont des mots décisifs). Il s'agit d'une libération vers la lumière, mais non vers la liberté ; elle inaugure un nouvel *enchevêtrement*, elle est le premier temps d'un « drame qui n'a pas achevé de se jouer », et débouche sur un éblouissement aveuglant, sur un *aveuglement de bonheur* et sur un *éblouissement pur* : toute l'ambiguïté de cette enchevêtrante libération culmine dans les oxymores à demi voilés de ces deux expressions, oxymores que seul l'ensemble du contexte de *Si le grain ne meurt* révèle et atteste en tant que tels — alors qu'un mot comme *s'amuser* contamine chacun de ses contextes, leur transmettant l'ambivalence du potentiel sémantique qui afflue vers lui de l'*espace autobiographique* gidien. « Mon intention », est-il dit dans la « note » très souvent citée qui met fin à la première partie de *Si le grain ne meurt*, « a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la *confiance* que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le *naturel* <sup>15</sup>. » Fondamentalement, Gide avait respecté la prétention à la vérité de l'autobiographie, même si, stratégiquement, cette prétention se trouvait déjà limitée par l'écart minimal que marque *vérédi-*

12. *Les Faux-Monnayeurs*, in André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard (Pléiade), 1958, p. 1133.

13. *Si le grain ne meurt*, p. 549.

14. *Ibid.*, p. 430.

15. *Ibid.*, p. 547 (je souligne).

que par rapport au pathos de *vérité* dans l'intertexte de Rousseau. Maintenant la *sincérité*, définie par l'intention de « tout dire », se mue subrepticement en une *confiance* (en aucun cas connotée de façon clairement positive, et peu éloignée de l'indiscrétion), qui sert à fonder l'opposition artifice/naturel. *Artifice* renvoie d'une part à caractère artificiel, habileté de métier, et de là à astuce habituelle, mensonge donc, simulation ; d'autre part à art, fiction, littérature — roman. Vers la fin du premier chapitre de la première partie, avec une nette réminiscence de Rousseau, le roman avait en effet été opposé en tant que genre fictif, donc mensonger, à l'écriture autobiographique portée par une volonté de sincérité : « mais ce n'est pas un roman que j'écris et j'ai résolu de ne me flatter dans ces mémoires, non plus en surajoutant du plaisant qu'en dissimulant le pénible <sup>16</sup>. » (« Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon... », trouvait-on chez Rousseau). Et tout au long de la première partie de *Si le grain ne meurt*, avec une brillante maîtrise des procédés littéraires (comme p. ex. *quidquid in buccam venit*), Gide s'efforce de suggérer au lecteur qu'il n'a pas affaire à l'art, mais à un récit en quelque sorte naturel, au fil des associations :

Je ne compose pas ; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent et passe de ma grand-mère à Marie <sup>17</sup>.

Entraîné par mon récit, je n'ai su parler en son temps de la mort d'Anna <sup>18</sup>.

Deux autres souvenirs se rattachent encore à l'appartement de la rue de Tournon : il faut vite que je les dise avant de déménager <sup>19</sup>.

« Tu ne me feras jamais croire », s'écriait ma vieille cousine, la baronne de Feuchères (quoi ! je ne l'ai pas encore présentée <sup>20</sup>...)

Je me relis. Tout ceci ne me satisfait guère. J'aurais dû mettre en avant, pour expliquer ma sauvagerie <sup>21</sup>...

Si cette écriture feint avec art la spontanéité, prétend renoncer à l'*artifice* inhérent à la fiction, au roman, et relevant du domaine du mensonge, elle ne doit pas pour autant, comme pour Rousseau, assurer la réussite de l'*entreprise* autobiographique ; elle doit au contraire signaler à son propre sujet l'insuffisance du genre à représenter la vérité, une insuffisance que Gide constate d'ailleurs explicitement dans la « note » :

Les Mémoires ne sont jamais qu'à *demi sincères*, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même

16. *Ibid.*, p. 369.

17. *Ibid.*, p. 384.

18. *Ibid.*, p. 507.

19. *Ibid.*, p. 440.

20. *Ibid.*, p. 526.

21. *Ibid.*, p. 527.

approche-t-on de plus près la vérité dans le roman <sup>22</sup>.

Les mots constitutifs du genre, *sincère* et *vérité*, tombent enfin ici, dans le seul but toutefois de retirer à l'autobiographie la possibilité d'atteindre à la *vérité*, de la congédier en lui concédant une *demi-sincérité* à la rigueur plausible, et d'attribuer au roman, genre clairement fictif et mensonger, la représentation de la vérité impossible à réaliser dans l'autobiographie.

Le roman dont la genèse coïncide avec la rédaction de *Si le grain ne meurt* est, comme on sait, *Les Faux-Monnayeurs* ; le *drame* situé au cœur de *Si le grain ne meurt*, sans être pour autant jamais véritablement nommé, est la crise conjugale que traverse Gide après la découverte de son homosexualité par Madeleine Gide. Ce *drame* représente aussi le motif du *récit* autobiographique de Gide (« Mettons que c'est par pénitence que j'écris »), le motif de la confession publique, de l'aveu public de son homosexualité. Un aveu d'ailleurs réussi — avec bravoure — dans la deuxième partie de *Si le grain ne meurt*. Ce qui par contre ne peut réussir (et ne doit pas réussir), c'est la représentation unifiante de deux processus de libération qui s'excluent mutuellement : d'une part la libération envers le sexe, libération qui lui ouvre sa propre nature, et d'autre part la libération qui le mène des ténèbres de son enfance à la spiritualité symbolisée par la figure de lumière Emmanuèle/Madeleine ; car celle-ci, en même temps instance morale, transforme la libération envers le sexe en culpabilité et la nature en contre-nature. L'ambiguïté de l'*énonciation* dans *Si le grain ne meurt* provient de la résolution de Gide de ne pas décider de ce processus. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il nomme une autre raison de l'insuffisance de l'autobiographie :

Je fus amené, tout en l'écrivant [*Si le grain ne meurt*], à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le « roman » que même dans les « confessions ». L'on est parfois gêné dans celles-ci par le « je » ; [...] Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence <sup>23</sup>.

« Gêné par le "je" » : par la contrainte autobiographique à l'identité. Gide se dérobe aussi à cette obligation imposée par le pacte. La relation entre le « je » narrateur et le « je » narré est instable. Lejeune relève très

22. *Ibid.*, p. 547 (je souligne).

23. André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1927, pp. 27-8.

justement l'« incertitude où se trouve le lecteur de la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte <sup>24</sup> ». Et : « Il paraît à peine exagéré de dire qu'au fond, on ne sait pas bien "de qui" *Si le grain ne meurt* raconte l'histoire <sup>25</sup>... » Il faudrait ajouter : dans les passages décisifs, le lecteur se trouve également dans l'incertitude du sujet véritable de cette histoire.

Les stratégies de Gide visant à la transgression cachée du genre sont-elles traduisibles ? Dans quels cas les difficultés techniques, d'habileté inhérentes aux différences structurelles entre le français et l'allemand opposent-elles de la résistance à l'interprétation philologique, si bien que la traduction ira contre cette interprétation ?

« Mon récit n'a raison d'être que véridique ». « Mein Bericht hat nur Sinn, wenn er der Wahrheit entspricht <sup>26</sup>. » Il est certain que *Sinn* n'est pas l'équivalent de *raison d'être* ; *Sinn* est à la fois plus et moins ; toutefois les termes allemands *Existenzberechtigung* ou *Daseinsberechtigung* appartiennent nettement à un autre registre, sont des termes philosophiques à caractère beaucoup plus exclusif que *raison d'être*. Dans le texte original, *raison d'être* et *véridique* sont reliés sur le plan syntaxique de façon beaucoup plus contraignante que ne l'est la construction allemande par *wenn* ou *als*, pour les raisons exposées plus haut. Que pourrait-on objecter à une version allemande qui en tiendrait compte ? « Mein Bericht hat nur als wahrheitsgetreuer Sinn. » Aux yeux de lecteurs malveillants ou tout simplement trop pressés, une phrase dépourvue de sens, au mieux une ellipse. Un fait plus important encore est que l'adjectif fléchi, isolé après *als*, est caractéristique de l'allemand administratif : à ce titre, *wahrheitsgetreuer* projetterait impitoyablement la phrase dans le milieu d'un commissariat de police, ce qui imposerait aux éléments (indispensables) *Bericht* et *wahrheitsgetreu* des connotations correspondantes et garantirait un comique involontaire. En dernière instance à vrai dire, c'est le rythme même qui, par-delà l'énoncé et par-delà certains aspects de l'énonciation concernant le registre et la connotation, exige la césure pour la phrase allemande.

Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la *confiance* que l'on ne peut dépasser *sans artifice, sans se forcer*, et je cherche surtout le naturel.

Meine Absicht jedoch war stets, alles zu sagen. Es gibt allerdings einen

24. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 166.

25. *Ibid.*, p. 176.

26. André Gide, *Stirb und Werde*, übers. von Johanna Borek, in André Gide, *Gesammelte Werke*, I, éd. Hans Hinterhäuser, Peter Schnyder und Raimund Theis, Stuttgart : DVA, 1989, pp. 73-4.

Grad der *Offenherzigkeit*, den man nicht überschreiten kann, *ohne sich künstlich dazu zu zwingen*, und mir kommt es vor allem auf *Natürlichkeit* an<sup>27</sup>.

La décision de transformer le substantif *artifice*, qui occupe la position centrale en fonction de la stratégie textuelle, en un adverbe déterminant *se forcer*, est problématique. Mais le substantif *Künstlichkeit*, ayant malencontreusement le même suffixe qu'à la fois *Offenherzigkeit* et *Natürlichkeit* — des solutions résolument justes quant à elles, — avait dès le départ peu de chances de convenir. Par ailleurs, le verbe *sich zwingen* demande un complément : *dazu* ; à supposer que l'on ait opté pour *Künstlichkeit*, *dazu* s'y serait référé, alors que, s'il doit se référer à quelque chose, cela ne peut être qu'au verbe *überschreiten*. C'est aussi pour des raisons d'euphonie que la traduction aplatit l'opposition fondamentale nature/artifice (avec pour heureux effet secondaire de maintenir la cacophonie produite par l'allitération en s dans *sans se forcer*, à laquelle l'allitération en z dans *dazu zu zwingen* lance un défi).

Les faits dont je dois à présent le récit, les mouvements de mon cœur et de ma pensée, je veux les présenter dans cette même *lumière* qui me les éclairait d'abord, et ne laisser point trop paraître le jugement que je portai sur eux par la suite. D'autant que ce jugement a plus d'une fois varié et que je regarde ma vie tour à tour d'un œil indulgent ou sévère suivant qu'il fait *plus ou moins clair* au dedans de moi. Enfin, s'il m'est récemment apparu qu'un acteur important : le Diable, avait bien pu prendre part au drame, je raconterai néanmoins ce drame sans faire intervenir d'abord celui que je n'identifiai que longtemps plus tard. Par quels *détours* je fus mené, vers quel *aveuglement de bonheur*, c'est ce que je me propose de dire<sup>28</sup>.

Ich will die Ereignisse, über die ich nun zu berichten habe, die Veränderungen in meinem Denken und Fühlen in demselben *Licht* darstellen, in dem ich sie damals sah, und mein späteres Urteil möglichst wenig hervortreten lassen. Dies um so mehr, als mein Urteil öfter gewechselt hat und je nach dem *Grad der Helligkeit* in meinem Inneren nachsichtiger oder strenger war. Und wenn es mir schießlich seit kurzem so vorkommen will, daß ein wichtiger Akteur, der Teufel, bei diesem Drama durchaus im Spiel gewesen sein könnte, so werde ich das Drama dennoch schildern, ohne bereits ihn, dessen wahre Gestalt ich erst sehr viel später erkannte, eingreifen zu lassen. Auf welchen *Umwegen* ich welch *trügerischem Bild des Glücks* entgegengeführt wurde, ist meine Absicht zu sagen<sup>29</sup>.

Il a déjà été question de l'oxymore central qu'est l'*aveuglement de bonheur*, dans lequel l'excès de lumière devient éblouissement-aveugle-

27. *Ibid.*, p. 308.

28. *Si le grain ne meurt*, p. 549.

29. *Stirb und Werde*, p. 309.

ment, un oxymore que seule la prise en compte du contexte permet d'identifier. Le passage cité est le début de la deuxième partie de *Si le grain ne meurt* qui raconte l'histoire heureuse, plongée dans la lumière de l'Afrique du Nord, de la découverte par Gide de son homosexualité, et à la suite la libération qui lui ouvre sa propre nature ; l'histoire se termine sur les fiançailles avec Emmanuèle — une libération appelée ici *détour*, un *drame* auquel le Diable pourrait bien avoir pris part, selon une supposition *récente* du narrateur. Dans cet oxymore central se trouve condensée toute l'ambiguïté du processus de libération antagoniste, qui mène de l'ombre des *détours* vers une lumière beaucoup trop vive, beaucoup trop pure ; cet oxymore, la version allemande le dissout dans l'expression *trügerisches Bild des Glücks* qui explicite l'ambiguïté au lieu de l'évoquer. *Aveuglement de bonheur* tire il est vrai ses convaincantes énergies du contexte qui culminait dans l'oxymore masqué *éblouissement pur*. Le choix de *strahlendreine Blendung* dans la traduction allemande fait là aussi tomber le masque :

Nous sortions quand la maison *dormait* encore. L'herbe était lourde de rosée ; l'air était frais ; la rose de l'aurore avait fané depuis longtemps, mais l'*oblique rayon* nous riait avec une nouvelleté ravissante. Nous avançons la main dans la main, ou moi la précédant de quelques pas, si la sente était trop étroite. Nous marchions à pas légers, muets, pour n'effaroucher aucun dieu, ni le gibier, écureuils, lapins, chevreuils, qui folâtre et s'ébroue, confiant en l'innocence de l'heure, et ravive un éden quotidien avant l'*éveil* de l'homme et la *somnolence du jour*. *Éblouissement pur*, puisse ton souvenir, à l'heure de la mort, *vaincre l'ombre* ! Mon âme, que de fois, par l'*ardeur du milieu du jour*, s'est *rafraîchie dans ta rosée* <sup>30</sup>...

Wir brachen auf, wenn alles im Haus noch *schlief*. Das Gras war schwer vom Tau, die Luft frisch ; die Morgenröte war schon lang verblaßt, aber die *schrägen Strahlen der Sonne* entzückten uns mit ihrem neuen Glanz. Wir gingen Hand in Hand, nur wenn der Weg zu schmal wurde, ging ich ein paar Schritte voraus. Wir traten leise auf und sprachen nicht, um keinen Gott und kein Tier aufzuschrecken, keines der Eichhörnchen, Kaninchen und Rehe, die voll Vertrauen in die Unschuld der Stunde fröhlich umherspringen und tagtäglich aufs neue ein Paradies bevölkern, das mit dem *Erwachen* des Menschen und der *Schläfrigkeit des Tages* vergeht. *Strahlendreine Blendung*, möge die Erinnerung an dich in der Stunde des Todes *stärker sein als alle Finsternis* ! Wie viele Male hat sich in der *Glut des Mittags* meine Seele in *deinem Tau erquickt* <sup>31</sup>...

Traduire, est-ce véritablement une activité philologique ? Ce que les deux derniers passages cités ont en commun est que le rythme rend en

30. *Si le grain ne meurt*, p. 497.

31. *Stirb und Werde*, pp. 247-8.

quelque sorte invisible, *inaudible* l'ambiguïté de la représentation<sup>32</sup>. La *sincérité* esthétique de Gide est le rythme. En dernière instance, traduire Gide n'est donc pas une activité philologique, mais mimétique. Son récit autobiographique est *vrai* là où il dévoile que la vérité de Gide est une vérité artistique. Vérité à laquelle l'*artifice* prend une part décisive.

(Traduit par Annie LONGATTE.)

---

32. À l'occasion du projet de traduction anglaise de *Prétextes*, Gide écrit le 7 janvier 1918 : « La principale difficulté vient de ce que ma phrase sans cesse suggère plutôt qu'elle n'affirme, et procède par insinuations [...]. Il m'a toujours paru que la pensée, dans mes écrits, importait moins que le mouvement de ma pensée... » (*Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1951, p. 644).