

LES IDÉES D'ANDRÉ GIDE SUR L'ART DE LA TRADUCTION

par

BREDA CIGOJ-LEBEN

«L'épineuse question des traductions est une de celles sur lesquelles j'ai le plus, et depuis longtemps, réfléchi», confessa André Gide en 1928, dans sa «Lettre sur les traductions» adressée à André Thérive et qu'il mit ensuite en guise de préface à sa traduction du premier acte de *Hamlet*.¹ Cette confession n'a rien de surprenant : quoi qu'il écrivît, Gide l'élaborait scrupuleusement, il n'épargnait ni ses forces ni son temps, il faisait et refaisait le même texte. «On ne crée rien sans une patience divine» (*Journal 1889-1939*, p. 167), c'était là le principe qui dirigeait la création de ses propres œuvres ; mais cette «patience divine», il s'en armait aussi quand il s'agissait de traduire des auteurs étrangers ou de surveiller les traductions de ses œuvres : «le secret de bien traduire, c'est de consentir à y mettre tout le temps et toute la conscience voulus»², constata-t-il au temps où il s'occupait de la traduction du premier acte de *Hamlet*.

La patience laborieuse avec laquelle il pouvait rester penché pendant des heures et des jours sur quelques pages lui offrit aussi l'occasion de méditer sur ce qu'il faisait. Ainsi réfléchissait-il sur les problèmes de la création originale, mais aussi sur les questions de la traduction. Il s'occupait de ces dernières questions, d'abord à propos des expériences, bonnes ou mauvaises, qu'il avait acquises quand on traduisait ses propres œuvres en langues étrangères. Gide s'intéressait personnellement à ces traductions lorsqu'il s'agissait des langues qu'il connaissait bien, c'est-à-dire l'allemand et l'anglais. Dans ces cas-là, il revoyait parfois avec son traducteur le travail en cours, par exemple la traduc-

1. *Préfaces* (Neuchâtel et Paris : Ides et Calendes, 1948), p. 45. Nous abrégeons ensuite : *Préf.*

2. Mots de Gide cités par Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I (CAG 4, Paris : Gallimard, 1973), p. 134.

tion de *L'École des Femmes* de Dorothy Bussy (*Journal 1889-1939*, p. 890). D'autres fois, il s'occupait lui-même des épreuves, comme dans le cas de *Paludes* traduit en allemand par F.-P. Grève ou de *l'Essai sur Wilde* traduit en anglais par Millard (*op. cit.*, p. 176). Il arrive même qu'il s'adjoit des collaborateurs pour revoir une traduction : avec Mme Mayrisch, il corrige la traduction allemande des *Caves du Vatican* par Dieter Bassermann, confrontant le texte traduit avec des corrections proposées par Curtius.³ Peu content de la traduction que Hans Prinzhorn avait faite des *Nourritures terrestres*, Gide réunit pendant plusieurs jours un groupe d'amis complaisants qui l'aident à remanier cette version ; ce travail est « passionnant, extrêmement instructif, mais éreintant » (*Corr. GMG*, I, 379) ; les difficultés qui se présentent sont si grandes que le groupe passe parfois sur une page plus de deux heures (*Journal 1889-1939*, p. 953).

Encore plus instructives sont les expériences que Gide acquiert comme traducteur des œuvres étrangères en français.⁴ Il soignait, comme on l'a déjà dit, ses traductions avec les mêmes scrupules que ses propres œuvres, et ce travail fut dur. Souvent il désespérait de pouvoir réussir. Ainsi, profondément impressionné par le *Prométhée* de Goethe, dont l'influence sur sa formation fut décisive, il essaya souvent de le traduire, mais, par suite de difficultés excessives, y renonça plusieurs fois.⁵ D'autres traductions lui laissèrent des souvenirs pénibles : achevant avec Schiffrin celle des *Nouvelles* de Pouchkine, qui fut pour lui « un vrai pensum », il se sentit fort heureux « d'en être quitte » (*Corr. GMG*, I, 636). Les choses ne se passaient pas très différemment quand il s'agissait des traductions des auteurs contemporains, « non tombés dans le domaine public », comme Conrad et Tagore. A ceux-là aussi, Gide dut consacrer

3. *Correspondance Gide - Martin du Gard* (Paris : Gallimard, 2 vol., 1968), t. I, p. 171 (nous abrégeons ensuite : *Corr. GMG*), et *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, pp. 92 et 100.

4. Sa production de traducteur est abondante, pour un auteur préoccupé par son œuvre personnelle : il a traduit de l'allemand des fragments des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke (publiés en 1911), un fragment de *Der Grüne Heinrich* de Gottfried Keller (1927), un fragment du *Second Faust* (1932) et le *Prométhée* de Goethe ; de l'anglais, les *Œuvres choisies* de Walt Whitman (1918), *Typhon* de Joseph Conrad (1918), *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* de William Blake (1922), un drame anonyme du théâtre élizabéthain, *Arden de Feversham* (1933), *Antoine et Cléopâtre* (1920, traduction révisée et complétée, 1938) et *Hamlet* (premier acte, 1929, traduction complète, 1944) de Shakespeare. D'après les versions anglaises, Gide a traduit aussi *L'Offrande lyrique* (*Gitanjali*, 1913) et *Amal et la lettre du Roi* (1922) de R. Tagore ; et, du russe, en collaboration avec Schiffrin, *La Dame de pique* (1923), les *Nouvelles* (1928) et les *Récits* (1935) d'A. Pouchkine.

5. *Journal 1889-1939*, p. 906. Cette traduction ne parut qu'en 1951 : Goethe, *Prométhée*, traduit par André Gide (Paris : H. Jonquières et P.-A. Nicaise, 1951).

crer, comme il dit, «plus de temps qu'il ne m'en eût fallu pour écrire un livre, plus de temps qu'il n'en fallut à l'auteur pour écrire le livre que je traduais» (Préf., 50).

Mais toutes les difficultés possibles et les écueils les plus dangereux qu'un traducteur puisse rencontrer, Gide les a connus en traduisant le premier acte de *Hamlet*. Ce premier acte lui a donné plus de mal que les cinq actes d'*Antoine et Cléopâtre* ; il l'«avait fourbu», car tout autre texte de Shakespeare «paraît eau de roche à côté». ⁶ Gide renonça à poursuivre son travail pour ne reprendre «ce labeur exténuant» qu'en 1942, sur les insistances de Jean-Louis Barrault. A cette suite, il consacra encore de six à huit heures par jour, plus de trois mois durant (*Journal 1939-1949*, p. 130). Le travail avait été si ardu que Gide regretta, la traduction du premier acte une fois terminée, de ne pas avoir donné, en pendant à son *Journal des Faux-Monnayeurs*, un journal de *Hamlet* :

Il m'eût suffi d'indiquer, tandis qu'elles naissaient devant moi, les difficultés d'une traduction particulièrement ardue, mes recherches, mes hésitations, mes scrupules. (Préf., 47).

Ayant négligé d'écrire ce journal, mais riche de ses multiples expériences de traducteur, Gide rédigea au cours des années trois écrits consacrés aux problèmes de la traduction en général, et de la traduction de Shakespeare en particulier : «Lettre sur les traductions» en guise de préface à Shakespeare, *Hamlet, le premier acte* (Paris : La Tortue, 1930), «Avant-propos» au *Théâtre complet* de Shakespeare (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1938) ⁷ et «Lettre-préface» à Shakespeare, *Hamlet* (New York : Jacques Schiffrin, 1944). ⁸ Ces trois préfaces, complétées par des observations sur la traduction que Gide notait dans d'autres écrits, nous permettent de voir d'une manière assez claire quelles sont les idées qu'il s'est formées peu à peu sur l'art de traduire.

*

Les problèmes qui se présentent à Gide traducteur comme les plus urgents et les plus concrets concernent la langue. Il est bien conscient du fait qu'entre la langue de laquelle on traduit et celle dans laquelle on traduit, il existe des différences de structure, de syntaxe et de vocabulaire. Il est frappé tout particulièrement par les différences qu'il peut observer entre le génie du français et celui de l'anglais, et surtout l'anglais de Shakespeare. Il admire la force

6. *Le Théâtre complet d'André Gide* (Neuchâtel et Paris : Ides et Calendes, 8 vol., 1947-49), t. VII (1949) : *Hamlet*, p. 200. Nous abrégeons ensuite : *Hamlet*.

7. Les deux préfaces sont reproduites dans *Préf.*, pp. 45-53 et 71-85, la première aussi dans la «Notice» de *Hamlet*, pp. 191-6, et dans *Divers* (Paris : Gallimard, 1931), pp. 188-98.

8. Reproduite dans la «Notice» de *Hamlet*, pp. 200-2.

synthétique de l'anglais ; contre elle, le français possède une logique « *sans le soutien de laquelle trébuchent nos esprits latins* » (Préf., 72). Shakespeare, lui, se soucie peu de la logique. Des images surabondent dans ses pièces, mais une métaphore est souvent condensée en un mot. Le traducteur français, pour rester fidèle à la richesse shakespearienne, doit développer cette métaphore, qui tient dans un mot, en une phrase. La traduction devient ainsi une explication, une paraphrase, mais le charme poétique est rompu : « *Tout ce qui se lovait d'élan poétique dans ce resserrement extrême n'est plus dès lors qu'un resserrement détendu* » (ibid.).

La différence entre le caractère synthétique de l'anglais et le caractère analytique du français, Gide la remarque aussi quand il réfléchit sur les difficultés que rencontrerait le traducteur de ses propres œuvres en anglais. Le français lui paraît congénial à son esprit, à la subtilité et à l'ondoielement de sa pensée. Il écrit à Lady Rothermere, qui s'apprête à traduire en anglais ses *Prétextes* :

La principale difficulté vient de ce que ma phrase sans cesse suggère plus qu'elle n'affirme, et procède par insinuations — à quoi répugne un peu la langue anglaise, plus directe que la langue française. (*Journal 1889-1939*, p. 644).

Les difficultés que pose aux traducteurs de l'anglais en français l'esprit analytique du français sont encore augmentées par les exigences de la syntaxe française, sujette à des règles « *parfois logiques, souvent arbitraires* » (Préf., 74). Le français, qui du temps de Ronsard et de Montaigne possédait encore une « *plaisante plasticité* », est devenu rigide et « *rétif* » (ibid.). La particularité syntaxique qui accentue la rigidité de la syntaxe française est représentée par les substantifs sans flexion, dont la fonction dans la phrase n'est indiquée que par leur position, devenue immuable.

Vu le caractère analytique du français, sa grammaire rigoureuse et intransigeante, il devient extrêmement difficile pour le traducteur français de rester fidèle à la fois au génie de l'anglais et à celui de sa propre langue. Il doit « *biaiser* », avoir recours à « *de continuelles petites ruses et menues tricheries* » (ibid.). Gide aussi devait le faire quand il traduisait *Hamlet*, un texte on ne peut plus « *alambiqué, plus retors et plein d'ambiguïtés, de traquenards et de chausse-trapes* » et qui nous plonge dans un état « *de transe poétique où n'intervient plus que très faiblement la raison* » (*Hamlet*, 201). La traduction une fois achevée, Gide se demande encore, se souvenant des difficultés tant bien que mal surmontées :

Comment transposer cette réalité extra-naturelle dans une langue beaucoup plus rétive que celle de Schlegel ou de Gundolf, dans une langue intransigeante, aux strictes exigences grammaticales et syntaxiques, une langue aussi claire, précise et prosaïque (pour ne point dire anti-poétique) que la nôtre ? (Ibid.).

Ces problèmes difficiles à résoudre, Gide les rencontre aussi dans le domaine du vocabulaire. Même les vocables désignant des objets précis, et qui trou-

vent des mots correspondants dans une autre langue, possèdent souvent des nuances intraduisibles, ils s'entourent « d'un halo d'évocations et de réminiscences, sortes d'harmoniques qui ne sauraient être les mêmes dans une autre langue et que la traduction ne peut espérer conserver ». ⁹ Gide allègue, comme un exemple très simple, deux mots employés tous les jours : le soleil et la lune qui « changent impunément de sexe » en passant du français en allemand (Préf., 74).

Il examine plus longuement un vocable qui l'a évidemment beaucoup occupé quand il traduisait *Antoine et Cléopâtre*. Il s'agit d'un mot concret, *mallard*, qui en anglais désigne le mâle du canard sauvage, donc un oiseau migrateur, de grand vol, qui peut déployer des « ailes marines ». En outre, le *mallard* anglais est connu pour sa fidélité amoureuse. C'est pour cela que dans le texte anglais il peut suggérer la comparaison avec le vaisseau d'Antoine emporté dans la fuite des galères de Cléopâtre. Gide constate que ce mot, avec sa suite de sous-entendus, n'a pas d'équivalent dans le français courant. Le mot français *canard*, qui s'offre tout d'abord au traducteur, ne correspond pas exactement au mot anglais : il reste asexué ; et puis, il désigne un oiseau de basse-cour qui a une « démarche disgracieuse » et qui « évoque la mare de ferme où il prend ses ébats » (Préf., 75). Le français possède, comme remarque Gide, un mot rare, *malart*, que donne Littré dans son dictionnaire et qui désigne le mâle des canes sauvages, et aussi, dans certains départements, le canard domestique mâle. ¹⁰ Faute de mot équivalent dans le français courant, Gide propose de remplacer le canard par quelque oiseau qui peut « déployer des "ailes marines" sans s'exposer aux sourires impertinents du lecteur » (Préf., 76).

Dans sa propre traduction d'*Antoine et Cléopâtre*, Gide résout le problème en remplaçant le *canard* par l'*albatros*. Les vers de Shakespeare :

She once being loof'd,
The noble ruin of her magic, Antony,
Claps on his sea-wing, and (like a dotting mallard)
Leaving the fight in heighth, flies after her

sont traduits par Gide :

Elle n'a pas plus tôt viré de bord, qu'Antoine, déployant ses ailes marines comme un albatros éperdu qui vole après sa femelle, déserte au plus chaud moment du

9. Préf., 74. C'est ce que Georges Mounin appelle « le problème de l'expressivité des mots » (G. Mounin, *Die Uebersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*, Munich : Nymphenburger Verlagshandlung, 1967, p. 63).

10. Le mot *malart* ou *malard* figure aussi dans les grands dictionnaires français récents — le *Grand Larousse Encyclopédique* et le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française* de Paul Robert —, toujours avec le sens de mâle des canards sauvages ou domestiques, mot usité surtout en Normandie.

combat.¹¹

Gide fut attiré sans doute par l'évocation de majesté et la splendeur d'exotisme qui accompagnent le mot d'*albatros*, et aussi — comme l'avait remarqué Élisabeth Brock-Sulzer — par le fait que cet oiseau a déjà été élevé par la littérature française aux hauteurs de la poésie.¹²

Les exemples cités servent à illustrer le genre des difficultés où «*les mots français ont le plus grand mal à couvrir l'abondant foisonnement des suggestions*» (Préf., 76), mais où le texte original reste clair. Il existe un autre genre de difficultés, là où le texte original est mal écrit et pas du tout clair :

Ce sont souvent, ce sont presque toujours les phrases les plus mal écrites, celles que l'auteur a écrites le plus vite, qui donnent au traducteur le plus de mal.

Ainsi se plaint Gide dans sa lettre-préface au premier acte de *Hamlet* (Préf., 51), plainte qu'il répète dans sa préface au *Théâtre complet* de Shakespeare (Préf., 82). Ces difficultés, causées par la négligence de l'auteur, Gide les a rencontrées déjà en traduisant Conrad et Tagore ; elles sont nombreuses dans le théâtre de Shakespeare où il y a souvent des passages qui permettent plusieurs possibilités d'interprétation, et ces possibilités sont parfois contradictoires. Il signale dans son *Journal 1889-1939* (p. 956) un exemple trouvé dans le premier acte de *Hamlet*. Les mots du spectre à Hamlet :

So lust, though to a radiant angel link'd
Will sate itself in a celestial bed,
And prey on garbage

sont traduits par Pourtalès, ainsi que par nombre d'autres :

... ainsi la luxure, bien qu'accouplée à un ange radieux, se dégoûtera d'un lit céleste pour aller se gorger d'ordure...

Mais Gide croit que le vrai sens est autre : la luxure ne se détourne pas de la couche céleste, mais bien apporte là même l'ordure ; et il propose la traduction :

Ainsi la luxure, encore que mariée à un ange, se soulera sur une couche céleste et s'y repaîtra d'immondices (y apportera l'immondice).¹³

Un autre passage qui représente un problème pour le traducteur, Gide le trouve en lisant attentivement *Le Roi Lear*, et il le signale dans sa préface au

11. *Le Théâtre complet d'André Gide*, éd. citée, t. III (1947) : *Antoine et Cléopâtre*, p. 144. Nous abrégeons ensuite : *Antoine*.

12. Elisabeth Brock-Sulzer, «*André Gide als Uebersetzer Shakespeares*», *Shakespeare-Jahrbuch*, Berlin, 1956, pp. 207-19.

13. Gide, d'ailleurs, avait déjà mis dans sa traduction de *Hamlet* : «*ainsi la luxure, qu'on la marie avec un ange, si céleste que soit sa couche, elle saura s'y satisfaire et s'y repaître d'immondices*» (*Hamlet*, p. 38). — Jean Cassou, malicieusement, explique cette interprétation de Gide par le fait que celui-ci avait traduit *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* de Blake (*Journal 1889-1939*, p. 957).

Théâtre complet (Préf., 79). Il est frappé par les mots de Lear : «*My poor fool is hanged*». Les commentateurs ne peuvent pas résoudre la question de savoir de quel fou il s'agit : ou du bouffon de Lear, disparu mystérieusement, ou de sa fille dont il tient le cadavre dans ses bras. Le traducteur doit opter, au risque d'altérer la pensée de l'auteur.

Il y a ensuite des cas où un mot peut être interprété de plusieurs façons. Dans la même préface, Gide cite un exemple qu'il a rencontré dans le dernier acte d'*Antoine et Cléopâtre*. Il s'agit de la réponse du messager de Cléopâtre, qui, à la question de César : «*Qui es-tu ?*», réplique : «*A poor Egyptian yet*». Le sens de *yet* reste ambigu ; on peut le traduire en français de plusieurs manières : *pourtant, encore, jusqu'à présent, désormais, de nouveau, en plus* (Préf., 80-2). En 1938, révisant sa première traduction d'*Antoine et Cléopâtre*, Gide s'est servi de «*l'excellente édition de R. H. Case*», c'est-à-dire *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare* ; avec Marcel Drouin, il a «*lu patiemment et médité*» les notes explicatives des commentateurs ; il a scruté longuement «*tous les passages douteux du texte*» (*Journal 1889-1939*, p. 1319). Or, tous les commentateurs cités dans la célèbre édition n'aident pas Gide à résoudre la difficulté, car ils diffèrent entre eux ou se contredisent. D'après l'un, la réponse voudrait dire : «*Je viens du pays qui reste l'Égypte, aussi longuement que tu n'as pas décidé de son sort*» (Préf., 81). Un autre explique : «*Je suis encore le serviteur de la reine d'Égypte, mais appelé à devenir bientôt sujet romain*». Le troisième suggère : «*Bien que conquis par toi, César, et si misérable que je puisse être, tu ne pourras faire que je ne sois pas un Égyptien*». Dans ce dernier cas, remarque Gide, le *yet* «*prend une intonation de défi*» (Préf., 81). Pour augmenter l'embarras, il y a des commentateurs qui lient ces mots à la phrase suivante, remplaçant le point par la virgule :

A poor Egyptian yet, the queen my mistress...

Les premiers mots ne se rapportent plus au messager, mais à la reine : «*Ma maîtresse, la reine, qui n'est plus désormais qu'une pauvre Égyptienne*» (*ibid.*).

Devant ces difficultés, Gide se pose la question, très actuelle pour lui : comment doit se comporter le traducteur : «*respecter*» les défaillances, les illogismes, les négligences de l'auteur, ou les «*pallier*» (Préf., 82) ? Et quel sens choisir parmi tous ceux qui sont possibles : le plus raisonnable, ou le plus évocateur, ou le plus poétique ? doit-il simplement chercher à maintenir l'ambiguïté (Préf., 77) ? Rendre trop clair ce qui dans le texte original est obscur pourrait nuire à cette nuance poétique où nous plonge précisément le doute qui nous «*élargit le champ poétique où notre imagination s'est lancée*» (Préf., 80).

Quant à la difficulté tant discutée du dernier acte d'*Antoine et Cléopâtre*,

Gide s'est décidé dans sa version pour une solution qui n'est pas suggérée par les commentateurs et qui nous surprend sous sa plume, car elle est neutre et dépourvue de sous-entendus : «*Rien qu'un pauvre Égyptien*» (Antoine, 198).

Quelle que soit la solution que le traducteur adopte dans les cas de doute où nous laisse l'auteur, Gide sait bien qu'en fin de compte c'est le traducteur qui sera accusé par le lecteur comme responsable du manque de clarté ou de fidélité.

Parce que ses traductions lui ont beaucoup enseigné sur les difficultés et les dilemmes de celui qui traduit, Gide se montre très compréhensif et indulgent envers les traducteurs de ses propres œuvres. Aidé par un groupe d'amis, il revoit et remanie la traduction en allemand que Hans Prinzhorn avait faite de ses *Nourritures terrestres*. Mais, avec la sensibilité pour les problèmes des autres qui est un trait hautement sympathique de sa personnalité, il s'aperçoit que «*tous les passages de cette traduction qui [lui] paraissaient insuffisants, c'est à l'ambiguïté, à l'indécision de [s]on propre texte qu'ils devaient leur insuffisance*». ¹⁴ Il se met donc à récrire ces passages pour préciser sa pensée et, à la fin, il est plus satisfait de la version allemande que de la version originale. Il se hâte d'en parler dans sa préface à cette «*traduction revue et remaniée par l'auteur*», pour enlever à ce dernier mot «*tout sens désobligeant pour [s]on traducteur*» (*ibid.*).

Pour accomplir d'une manière satisfaisante son travail difficile et ingrat, un bon traducteur doit connaître la langue de l'auteur qu'il traduit — «*mais*», ajoute Gide, «*mieux encore la sienné propre*» (Préf., 46). Connaître sa langue veut dire, comme il l'observe avec justesse, non seulement être capable de l'écrire correctement, mais «*en connaître les subtilités, les souplesses, les ressources cachées*» (Préf., 47). La traduction devient même un exercice excellent qui apprend au traducteur quelles sont les «*spécifiques vertus et qualités*» de sa langue, «*ses résistances, ses réticences et ses refus*» (Préf., 48). Ce n'est qu'au contact d'une langue étrangère qu'on se rend compte des «*déficiences*» de la sienné. Pour cette raison, Gide recommande à tout auteur français de s'occuper aussi de la traduction, «*d'enrichir la littérature française du reflet de quelque œuvre*» (Préf., 45).

Cette recommandation aux auteurs français est d'autant plus urgente qu'une excellente connaissance de sa langue maternelle, condition inévitable de toute bonne traduction, ne peut être, selon Gide, que le fait d'un écrivain professionnel qui a une longue pratique de cette langue. «*On ne s'improvise pas traducteur*» (Préf., 47), observe-t-il. Seul un écrivain-né peut réaliser une

14. Gide, «*Préface à la traduction allemande des Nourritures terrestres*», *La N.R.F.*, 1^{er} mars 1930, pp. 321-2.

traduction qui a l'air de quelque chose de naturel, de simple et de spontané. C'est précisément cette allure désinvolte et naturelle qui importe. Lorsque, en 1929, alarmé par quelques critiques défavorables des traductions que Dorothy Bussy avait faites de ses œuvres, Gide demande à son ami Arnold Bennett d'examiner un peu le travail de sa traductrice, il précise bien qu'il ne s'agit pas « d'y découvrir des erreurs », mais de voir si « *de ton général, le rythme, le tour de la phrase [...] est naturel ou guindé, s'il sent ou non la traduction, la gêne et l'effort* ». ¹⁵

Sur le tard de sa vie, dans sa lettre-préface à la traduction complète de *Hamlet*, Gide nous décrit comment il procède pour parvenir à cette spontanéité :

parfois je m'achoppe à une phrase, je la retourne et la mastique et la rumine, et quand je suis satisfait, la relisant le lendemain, je la reprends encore. Je voudrais qu'il n'y parût pas ; je l'espère, et que l'on pût penser : qu'y avait-il de si compliqué là-dedans ? C'était tout simple. (*Hamlet*, 202).

Quand Gide faisait et refaisait une phrase de sa traduction pour obtenir l'impression du naturel, du spontané, il devait se poser inévitablement une question fondamentale : le traducteur, pour parvenir à cette spontanéité, doit-il se tenir à la lettre ou traduire librement ? Et avec cette question il passa insensiblement du domaine linguistique à celui de l'esthétique.

Au début, Gide montrait des préférences pour la traduction littérale, surtout quand il s'agissait des traductions de ses propres œuvres. C'est un fait facilement compréhensible : aucun auteur n'aime voir altérée, si peu que ce soit, son expression. Puis les difficultés qu'il rencontre et les alternatives dans lesquelles il se trouve comme traducteur le rendent plus tolérant. Il a aussi l'occasion d'examiner les traductions de ceux qui, avant lui, se sont occupés des œuvres de Conrad ou de Shakespeare. Ils ont fait souvent des traductions si consciencieuses et si exactes qu'en raison de cette littéralité elles sont devenues incompréhensibles et dépourvues des qualités poétiques. Comparant sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre* à celle de François-Victor Hugo, réputée la meilleure, il n'hésite pas à parler, en ce qui concerne la dernière, de la « *laideté des phrases* » où rien ne reste que « *précisément l'exactitude du sens* » (*Corr. GB*, 113). De même, parmi les traducteurs de *Hamlet*, Marcel Schwob, qui s'efforçait de ne sacrifier « *ni une redite, ni un repli* », fit, selon Gide, une traduction « *obscur, presque incompréhensible par endroits, informe, arythmique et comme irrespirable* » (*Journal 1889-1939*, p. 735). Ces observations

15. André Gide — Arnold Bennett, *Correspondance (1911-1931)*, introd. et notes par Linette F. Brugmans. Genève-Paris : Droz-Minard, 1964, p. 158. Nous abrégons ensuite : *Corr. GB*.

le font changer d'avis et il commence à recommander à ses traducteurs «*de ne jamais se croire esclaves de [s]es mots, de [s]a phrase*» (Préf., 52).

La conclusion à laquelle il arrive en matière de fidélité littérale et de liberté de la traduction est nettement en faveur de la traduction libre. Déjà en 1925, à propos d'*Antoine et Cléopâtre*, il constate :

Pour ma part il m'aurait semblé n'avoir rien fait si, de chacun des vers traduits, je n'avais traduit que le sens. Il est certain genre d'exactitude, lorsqu'il s'agit de la traduction d'un poète, qui dépouille son œuvre de tout ce qui fait sa vertu. (*Antoine*, 224).

Et, après être passé à travers les innombrables difficultés du premier acte de *Hamlet*, il réaffirme péremptoirement que «*le traducteur a bien peu fait, qui n'a donné d'un texte que le sens*» (Préf., 47).

Naturellement, quand il s'agit d'un texte concret, il n'est pas si aisé pour le traducteur de déterminer jusqu'à quelle limite il peut pousser la liberté sans s'écarter trop de l'original. Gide l'éprouvait d'une manière particulièrement dure précisément en traduisant le premier acte de *Hamlet*. Quand il était trop fidèle aux mots, le texte traduit en résultait pesant, sans essor.

Cette traduction de *Hamlet*, qui m'obsède à présent, me maintient le nez contre les mots. Comment l'esprit prendrait-il du champ, sans cesse ramené et tiré en arrière ? (*Journal 1889-1939*, 733).

Ainsi se plaint Gide dans son *Journal* le 5 juin 1922. Mais, quelques jours plus tard, il trouve sa version trop éloignée de Shakespeare, ce qui est une des raisons pour lesquelles il renonce à poursuivre son travail :

J'achève de traduire, ce matin, le premier acte de *Hamlet*, et renonce à pousser plus avant. J'ai passé trois semaines sur ces quelques pages à raison de quatre à six heures par jour. Le résultat ne me satisfait pas. La difficulté n'est jamais tout à fait vaincue et, pour écrire du bon français, il faut quitter trop Shakespeare. (*Op. cit.*, p. 735).

Aussi, à Dorothy Bussy à qui Gide soumettait les premières rédactions de sa traduction du premier acte, ces rédactions «*faisaient l'effet de brillantes interprétations plutôt que de traductions*».¹⁶

Mais, à six ans de distance, Gide considère sa traduction d'un œil différent, ce qui le décide, sans doute, à sa publication. Le 8 février 1928, il écrit à André Rouveyre :

Je suis extrêmement satisfait de ma traduction partielle, la considère immodestement comme excellente, la seule qui poétiquement ne trahisse pas un style atrocement difficile.¹⁷

16. Dorothy Bussy, «*Quelques souvenirs*», *Hommage à André Gide, La N.R.F.*, nov. 1951, pp. 37-40.

17. Gide-Rouveyre, *Correspondance (1909-1951)*, éd. établie, présentée et annotée par Claude Martin (Paris : Mercure de France, 1967), p. 105. Nous abrégeons ensuite : *Corr. GR.*

Il a la même impression plus tard, quand il achève la traduction de la tragédie entière. Il la compare aux précédentes, celles de François-Victor Hugo, de Schwob, de Pourtalès et de Copeau. Il la trouve «*bautement supérieure*» à toutes ces traductions qui sont trop littérales, car toutes «*sacrifient à l'exactitude, rythme, élan lyrique, nombre de la phrase et beauté*» (Journal 1939-1949, p. 130). Gide reste reconnaissant à ces traducteurs qui, par leur exactitude scrupuleuse, ont grandement facilité sa tâche : «*mais*», dit-il, «*c'est où leur effort s'arrête que le mien commence, qui requiert toute mon attention, tous mes soins, toutes mes vertus, tous mes dons*» (Hamlet, p. 202). La traduction littérale ne serait ainsi qu'un travail préparatoire, qu'un moyen pour réaliser la traduction poétique.¹⁸

Gide tout de même ne tolère pas la liberté qui approche de l'arbitraire. Schiffrin et lui, traduisant *La Dame de pique* de Pouchkiné, se sont efforcés de se tenir «*à une scrupuleuse exactitude*», contrairement à la traduction de Mérimée. Gide même ne s'est décidé à refaire ce que Mérimée avait fait qu'après y avoir aperçu quantité d'inexactitudes, dues «*à un parti-pris d'enjolivement et d'élégance répondant au goût de l'époque, et qui risquaient de compromettre Pouchkine avec le vieillissement de la mode*».¹⁹

Il y a des changements dans la traduction que, selon Gide, seul l'auteur de l'ouvrage peut se permettre ; c'est ainsi qu'il a introduit des remaniements dans la traduction allemande des *Nourritures terrestres*, avec la conscience, pourtant, qu'il «*aurai[t] peut-être su mauvais gré à [s]on traducteur de les oser*».²⁰

Les deux passages cités ci-dessus paraissent contredire ce que Gide dit ailleurs, parlant des traducteurs qui ont peu fait en ne donnant du texte que le sens. Mais en réalité ces affirmations apparemment contradictoires contiennent chacune une part de vérité ; seulement Gide, fidèle en cela à sa nature profonde, ne se soucie point de les concilier en les composant dans un système. En tout cas, parlant de «*l'exactitude scrupuleuse*», il n'exige pas du traducteur d'être fidèle à la lettre, mais plutôt à l'inspiration du poète. Il conseille de «*ne pas traduire des mots, mais des phrases*», précisément parce

18. Cf. Benedetto Croce : «*Le cas est différent selon qu'elles [les traductions] possèdent ou non une autonomie, selon qu'elles sont ou fins en elles-mêmes, ou moyens pour autre chose. Dans le second cas, ce sont de simples instruments destinés à la compréhension des œuvres originales et qui permettent pratiquement l'analyse et l'élucidation de leurs éléments verbaux.*» (B. Croce, *La Poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, trad. de l'italien par D. Dreyfus, Paris : P.U.F., 1951, p. 97. L'édition originale est de 1936.)

19. Gide, «*Sur une traduction de Pouchkine*», *La N.R.F.*, 1^{er} avril 1935, p. 630.

20. Gide, «*Préface à la traduction allemande des Nourritures terrestres*», p. 322.

qu'en traduisant les mots on ne peut rendre que la pensée ; mais quand il s'agit d'un poète comme Shakespeare, sa pensée ne nous importe guère « sans les ailes qui l'emportent dans l'empyrée » (*Hamlet*, 202). C'est l'essor de la pensée qu'il faut rendre, et non la pensée elle-même. La tâche du traducteur est d'exprimer, sans en rien perdre, « le rythme, la chaleur, la poésie même de Shakespeare » (*Corr. GB*, 112), ou, avec d'autres mots, « pensée et émotion, comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français » (*Préf.*, 52). Il doit respecter « certaines qualités poétiques qui sont intraduisibles littéralement », et il ne peut le faire qu'en s'éloignant de la simple traduction littérale et « par une tricherie perpétuelle » (*ibid.*).²¹

Il est intéressant de voir comment les idées sur la liberté de la traduction, entrevues par Gide et exprimées par lui d'une manière fragmentaire, furent formulées à peu près à la même époque, d'une manière claire et systématique, par le philosophe et critique italien Benedetto Croce :

L'observation servile de la lettre doit se soumettre aux droits de l'esprit ; mais contre cette véritable liberté il n'existe pas la liberté de faire à sa propre manière, d'après son arbitre et caprice. Comme la conscience morale, la conscience esthétique aussi exerce sur elle-même un contrôle d'une rigueur extrême qui vaut plus que toutes les rigueurs matériellement entendues et déterminées.²²

21. Comment Gide a suivi ses idées sur la fidélité et la liberté du traducteur dans ses propres traductions, c'est une question qui mériterait d'être traitée à part. Ainsi, une comparaison détaillée et complète de ses deux traductions de Shakespeare avec les textes originaux est encore à faire ; jusqu'ici ce rapprochement n'a été établi que partiellement par Elisabeth Brock-Sulzer et par Jean Collignon. E. Brock-Sulzer, dans son article déjà cité, exprime un jugement général sur la manière « nettement française » dont Gide traduit Shakespeare, donnant au lecteur l'impression « d'une modernité aisée et mondaine ». Elle cite aussi plusieurs exemples où Gide sacrifie la simplicité de l'expression shakespearienne à la construction analytique française, même là où il aurait pu garder cette simplicité sans nuire à la clarté. Plus récemment, J. Collignon a choisi dans le monologue du second acte de *Hamlet* : « O ! what a rogue and peasant slave am I », des passages traduits par Gide avec « autant de bonheur que d'exactitude » à côté des passages par lesquels on est « déconcerté », et cela « trop souvent » (J. Collignon, « Gide et *Hamlet* », *André Gide 2*, Paris : Lettres Modernes, 1971, pp. 110-1). René Rapin a établi une comparaison entre le texte original, la traduction de Gide et sa propre traduction de 1925 de *Typhon* de Joseph Conrad ; il a découvert, dans le texte traduit par Gide, « à côté d'incontestables réussites, un nombre de faiblesses, d'omissions plus ou moins importantes, d'erreurs même » qui ne sont dues que partiellement à l'imparfaite correction des épreuves dont Gide ne s'est pas occupé personnellement (R. Rapin, « André Gide et sa traduction de *Typhon* de Joseph Conrad », *André Gide 4*, 1973, p. 187).

22. B. Croce, *Gaëthe*, 3^e ed., Bari : Laterza, 1939, p. 469 (le passage cité est traduit en français par l'auteur du présent article). Le parallélisme existe donc, mais il n'est pas possible de parler d'une influence réciproque entre les deux auteurs. D'après le témoignage de G. Antonini, Gide estimait beaucoup Benedetto Croce (G. Antonini, « André Gide et l'Italie », *Hommage à André Gide*, *La N.R.F.*, nov. 1951, p. 63 ; v. aussi Alain

Le problème de la fidélité scrupuleuse ou de la liberté de la traduction englobe aussi la question de savoir comment traduire des vers. Gide ne parle pas explicitement de ce problème ; mais le fait que, dans ses traductions de Shakespeare, il substitue au vers blanc shakespearien, étranger au théâtre français, la prose, permet de supposer qu'il est du côté de la liberté aussi dans ce domaine. Il se peut bien que, pour ce changement, Gide ait été encouragé par Gœthe, dont il a lu plus d'une fois *Poésie et Vérité*. Il a dû être impressionné par la constatation exprimée dans le chapitre XI de ce livre : que l'élément profondément et radicalement actif et vraiment formateur dans une poésie est représenté par ce qui se conserve quand cette poésie est traduite en prose.

Élisabeth Brock-Sulzer, tout en étant d'avis que l'omission du vers «*casse ou menace de casser l'échine*» d'une traduction de Shakespeare, a montré d'ailleurs par des exemples tirés d'*Antoine et Cléopâtre* que Gide savait conférer parfois à sa prose la fluidité du vers, se servant du rythme et de l'assonance ; mais elle a aussi montré comment il tendait à compliquer et enrichir les simples expressions de Shakespeare dans le but de donner à la prose de sa version un ton majestueux qui lui paraissait plus poétique.²³

*

Pour traduire un auteur comme il «*eût pu souhaiter d'être traduit*» (Préf., 52), le traducteur doit être capable de pénétrer les états d'âme de cet auteur, ce qui n'est pas possible si sa propre sensibilité ne présente pas des traits communs avec le génie de celui qu'il traduit. Gide se montre bien conscient de cette exigence quand, faisant appel à tout homme de lettres français digne de ce nom pour qu'il enrichisse la littérature française par la traduction de quelque œuvre étrangère, il propose à chacun de choisir une œuvre «*avec laquelle son talent et son génie présenteraient quelque affinité*» (Préf., 46). Ainsi, selon Gide, André Maurois serait «*très particulièrement qualifié*» pour procurer aux Français «*une éblouissante traduction*» de *Tristram Shandy* (*ibid.*).

Gide lui-même ne se décide à traduire que les ouvrages par lesquels il se sent attiré. S'il essaie souvent de traduire le *Prométhée* de Gœthe, c'est que l'influence de ces vers sur sa formation a été décisive. Il confesse à ce pro-

Lévêque, «*André Gide et la littérature italienne*», *Studi Francesi*, mai-août 1971, p. 297. Gide lui-même mentionne le philosophe italien une seule fois, et cela pour assurer qu'il n'a connu personnellement «*ni Carducci, ni Pascoli, ni Benedetto Croce*» (*Journal 1939-1949*, p. 308). Ce n'est qu'en 1950 que Croce parle de Gide dans son article «*La poesia francese in una antologia del Gide*» (*Quaderni della «Critica»*, 1950, n° 17-18, pp. 217-9, reproduit dans B. Croce, *Terze pagine sparse, I*, Bari : Laterza, 1955, pp. 235-8) ; il s'y borne à noter quelques considérations qui lui ont été suggérées par l'*Anthologie de la poésie française* d'André Gide.

23. El. Brock-Sulzer, art. cité, pp. 215, 218-9.

pos :

Il me semble qu'aucun coup de ciseau, pour dégager ma figure intérieure, n'a enfoncé plus avant (même ceux de Nietzsche par la suite) que ne firent, lorsque je les lus pour la première fois à vingt ans, ces vers admirables du *Prométhée*. Rien de ce que je lus de Goethe, ensuite, ne put modifier cette première entaille, mais bien seulement la parachever et je dirais plutôt : l'adoucir. (*Journal 1889-1939*, p. 906).

En 1920, Gide éprouve l'envie de traduire quelque chose de De Foe parce que celui-ci a été longtemps «son homme». ²⁴ Plus tard, il se sent enclin à traduire le *Volpone* de Ben Jonson : «Il est peu de pièces que j'aurais autant souhaité traduire et que je sentais mieux sous ma main» (*op. cit.*, p. 911). Pourtant, ces deux projets ne se sont jamais réalisés.

Envers *Hamlet*, Gide éprouvait certaines réticences : parmi toutes les pièces de Shakespeare, il lui paraissait «loin d'être la plus parfaite, ni même des plus belles» (*Corr. GR*, 105) ; il y trouvait de la redondance, de la rhétorique ; en même temps il se reprochait d'être injuste, sans doute parce que cela lui avait donné «trop de mal». ²⁵ Mais il a dû se sentir profondément attiré aussi par cette tragédie puisque, après une interruption de vingt ans, il a pu se réattacher à ce labeur. Certes, les insistances de Jean-Louis Barrault seules ne l'auraient pas décidé à reprendre ce texte «infernale». Les points d'attraction qui existaient malgré ces réserves, il les a indiqués d'ailleurs lui-même, qualifiant *Hamlet* de «la plus surprenante et inquiétante, la plus moderne des pièces de Shakespeare» (*Corr. GR*, 105). Comparé au sujet d'*Antoine et Cléopâtre*, le sujet de *Hamlet* lui semble «plus étrange, plus riche, plus subtil et nous touche plus présentement» (*Journal 1889-1939*, p. 735). Les traits dans lesquels consistent, selon Gide, la subtilité et la modernité de *Hamlet* ont été dégagés par Jean Collignon ²⁶ et Margaret Mein. ²⁷ Les deux sont arrivés aux mêmes conclusions. Gide aurait admiré *Hamlet* d'abord à cause de la «composition en abyme», un procédé que Gide lui-même aime à pratiquer et par lequel le sujet d'un récit ou d'une pièce de théâtre est transposé à l'intérieur de l'œuvre : un des personnages d'un roman écrit lui-même un roman traitant le même sujet, des personnages d'une pièce jouant un drame sur le même sujet, comme il arrive précisément dans *Hamlet*, dans la scène de la comédie. Gide est attiré par *Hamlet* aussi parce qu'il croit y trouver un appui à sa thèse qu'un homme de génie comme Shakespeare possède une richesse de vies possi-

24. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 62.

25. *Ibid.*, p. 138.

26. J. Collignon, art. cité, pp. 106-9.

27. M. Mein, «André Gide et la littérature anglaise», *Entretiens sur André Gide*, Paris - La Haye : Mouton, 1967, pp. 150-1.

bles lui permettant la plus grande diversité des créations ; pour Gide, Hamlet représente, si nous employons le mot de Collignon, «*un des prolongements possibles de la personnalité de Shakespeare*». Et enfin Gide serait attiré par Hamlet parce qu'il lui paraît le plus intellectuel et le plus ambigu de tous les personnages shakespeariens ; son subjectivisme et son besoin de tout analyser proviendraient de l'influence qu'avait exercée sur lui l'enseignement allemand.

Si l'affinité entre la sensibilité de l'auteur et celle du traducteur paraît à Gide, et à juste titre, indispensable, il hésite pourtant quand il s'agit de dire jusqu'à quel degré elle peut aller. Une fois, il la pousse jusqu'à l'identification, lorsque dans sa préface au premier acte de *Hamlet* il affirme que le traducteur doit être capable «*de pénétrer l'esprit et la sensibilité de l'auteur qu'il entreprend de traduire, jusqu'à s'identifier à lui*» (Préf., 53). Gide va trop loin : une telle identification est impossible, chaque homme représentant un monde à part, unique et qui ne se répète pas. Il corrige son affirmation catégorique quand, dans son avant-propos au *Théâtre complet* de Shakespeare, il approuve la décision de l'éditeur de présenter, tout en adoptant la version de Fr.-V. Hugo pour l'ensemble, les textes de quelques récentes versions différentes.²⁸ «*Si Shakespeare est quelque peu trahi, inévitablement, par chacune d'elles*», conclut Gide, «*du moins ne le sera-t-il pas toujours de la même façon*» (Préf., 85). Gide trouve donc «*inévitabile*» de trahir Shakespeare, du moins «*quelque peu*» ; impossible, ajouterons-nous, de ne pas trahir «*quelque peu*» n'importe quel poète que l'on traduit.

Avec son «*trahir inévitablement*», du moins «*quelque peu*», le poète à traduire, Gide admet que les affinités entre l'auteur et le traducteur ne sont pas des identités. Parlant de l'affinité et de l'inévitable trahison quand on traduit, Gide effleure le problème de l'essence même de l'acte de traduction comme acte esthétique, mais sans prétendre le mener à une solution. Il lui serait d'ailleurs impossible d'y arriver sans englober le problème de la traduction dans un système esthétique et, tout en réfléchissant beaucoup sur les problèmes d'esthétique, il n'a jamais construit un tel système, son antipathie pour les systèmes et les solutions définitives étant invincible :

Si ces questions supportaient une solution définitive, la littérature en mourrait ; elle vit d'une confusion momentanée, volontaire ou charmante de ces choses [...]. Les idées nettes sont les plus dangereuses, parce qu'alors on n'ose plus en changer ; et c'est l'anticipation de la mort.²⁹

Qu'il nous soit permis de citer ici encore une fois le contemporain de Gide, Benedetto Croce, parce que le problème du rapport profond entre la poésie et

28. Gide y est représenté par sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre*.

29. Gide, *Prétextes, suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris : Mercure de France, 1963, p. 63 («*Lettres à Angèle*», VII).

sa traduction, que Gide n'a fait qu'indiquer, se trouve traité à fond par lui. Rattachant la question de la traduction à sa conception de la poésie comme création, de la poésie comme «faire», il considère la traduction comme une re-création de la poésie déjà existante, mais une re-création réalisée par des esprits différents de celui du poète. La traduction est

la «transposition» de cet être vivant qu'est une poésie, dans un autre milieu et dans des conditions de vie qui ne peuvent manquer de le rendre en même temps semblable et différent de ce qu'il était auparavant.³⁰

L'art de la traduction est, d'après Croce — et l'on peut apercevoir en germe la même pensée dans ce que dit Gide sur l'affinité entre l'auteur et le traducteur et sur l'inévitable trahison qui diffère d'un traducteur à l'autre — «acte ancien de poésie en une âme nouvelle».³¹

Professeur de Littérature française à Ljubljana (Yougoslavie), membre de l'AAAG, Mme Breda Cigoj-Leben a notamment publié des études sur «André Gide et Les Fleurs du Mal de Baudelaire» (dans le vol. XV de Linguistica [Ljubljana], 1975, Mélanges offerts à la mémoire de Stanko Škerlj, pp. 17-28) et sur «Le Style d'André Gide dans Le Retour de l'Enfant prodigue» (dans le vol. XVIII de Linguistica, 1978, pp. 191-216).

30. Benedetto Croce, *Goethe*, p. 460. Traduction du passage cité par l'auteur du présent article.

31. Croce, *La Poésie*, p. 98.