

PETER SCHNYDER
Université de Haute-Alsace

ANDRÉ GIDE, TRADUCTEUR PARADOXAL

Dans les *Mémoires d'un traducteur*, Maurice-Edgar Coindreau confie à Christian Giudicelli quelques principes sur la traduction:

En premier lieu, un traducteur est un homme qui n'a aucun droit, il n'a que des devoirs. Il doit témoigner à son auteur une fidélité de caniche, mais un caniche étrange qui se conduirait comme un singe. C'est Mauriac, si je ne m'abuse, qui a écrit: «Le romancier est le singe de Dieu». Eh bien, le traducteur est le singe du romancier. Il doit faire les mêmes grimaces, que cela lui plaise ou non¹.

1. D'OÙ VIENT LE PARADOXE DU TRADUCTEUR?

Deux remarques pour essayer d'expliquer le paradoxe de Gide en tant que traducteur. André Gide (1869–1951) a grandi dans une tradition littéraire forte, c'est-à-dire que par rapport à notre époque, les lettres, le domaine de la littérature étaient dans une position éminente par rapport à la société, elles représentaient (encore) une valeur, plutôt stable. Aussi la culture littéraire était-elle partagée par toute la bourgeoisie, même s'il y régnait un moralisme hérité du règne de Mac Mahon et, notamment pour le théâtre, la censure était réelle (et ne se relâchera que dans les années 1890).

Il en résulte que des auteurs de bon aloi comme Anatole France étaient portés au pinacle, tout comme des romanciers aujourd'hui oubliés tels Édouard Rod, Ernest Baumann, Édouard Estaunié, Abel Hermant, etc. La société dans laquelle Gide a grandi était encore sous le choc de la guerre franco-allemande et les tendances nationalistes restaient fortes. L'influence de la littérature étrangère était encore négligeable sauf dans les milieux d'avant-garde: traductions et réception de Schopenhauer, intérêt pour Kant, puis influence du théâtre d'Ibsen et, dans le domaine de l'opéra, engouement pour Wagner. Vers 1900, Nietzsche commençait

¹ M.-E. Coindreau, *Mémoires d'un traducteur*, entretiens avec Christian Giudicelli, préface de M. Gresset, Gallimard, Paris 1992, pp. 131–132.

à connaître un accueil plus nuancé, ayant été longtemps dénigré par les adeptes de Wagner notamment.

Pour ce qui est de Gide, il grandit dans un milieu bourgeois qui se pique de culture littéraire et musicale, mais davantage encore d'une moralité sans faille. Dans la bibliothèque de son père (professeur à la Faculté de droit de Paris), qu'il perd quand il a onze ans, il découvre *Les Mille et une nuits* (dans la traduction de Galland), les mythes grecs, la Bible, *Das Buch der Lieder* de Heinrich Heine (qu'il lira dans le texte original), comme bien des œuvres de Goethe, élevées avec un goût déjà très sûr au rang de *primus inter pares*. (À sa mère, il peut ainsi écrire: «J'achève les Mémoires [*Poésie et Vérité*] de Goethe; tout est enseignement dans ce grand homme, et je m'instruis plus en apprenant comment Goethe se mouchoit que comment communiait un concierge»²).

Avec Paul Valéry³, ami de jeunesse, il échange ses impressions de lecture (Stendhal surtout, Shakespeare, Nietzsche, mais aussi sur les auteurs contemporains, à commencer par Mallarmé) et la grande littérature deviendra, avec un fonds de lettres classiques réellement pratiqué, le point de repère de la littérature à venir, le ferment de ce qu'il développera par la suite comme une esthétique «classique», étant entendu qu'il s'agit d'une étape de l'écriture: tout en cherchant à sauvegarder la richesse d'une expérience vécue, son émotion surtout, l'écrivain ne doit pas céder à sa pulsion première, il doit dompter ce que Gide appelle le «romantisme intérieur». À Saint-Georges de Bouhélier, jeune auteur prolifique et bavard, Gide oppose le bien-écrire, qui est pour lui une morale plutôt qu'une esthétique et quand, en 1897, Mallarmé est attaqué par le critique et poète (ci-devant symboliste) Adolphe Retté comme étant un auteur obscur et illisible, il prend aussitôt sa défense.

Petit à petit, vers 1900, Gide achève la mise en place de sa propre vision de l'art. Elle se stabilisera autour d'un classicisme personnel qui se manifeste dans son style plutôt que dans le choix de ses sujets. Cette volonté d'avoir un style à lui, reconnaissable dans tous ses écrits, est une constante chez l'écrivain: «Quand je relis certaines de mes phrases, je m'en veux de les avoir écrites; il faut que j'apprenne à ne rien dire que d'une forme qui me satisfasse»⁴.

Mais une telle exigence résulte d'une victoire sur l'instantané, sur le premier jet, sur une spontanéité que le texte doit pourtant essayer de capter. Elle est guidée par une *morale de l'effort*, puisque l'écrivain exige une hiérarchie qui soumette le mot à la phrase, la phrase à l'alinéa, l'alinéa au chapitre et le chapitre à l'idée d'un livre.

² Lettre d'André Gide à sa mère, Alger, 5 avril 1895, [dans:] C. Martin (dir.), *Correspondance avec sa mère* (1880–1895), préface de H. Thomas, Gallimard, Paris 1988, p. 651.

³ Cf. A. Gide, P. Valéry, *Correspondance (1890–1942)*, P. Fawcett (dir.), coll. Les Cahiers de la NRF, Gallimard, Paris 2009, 993 p.

⁴ A. Gide, *Journal 1887–1925*, t. 1, É. Marty (dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1996, p. 63 (29 janvier 1912).

Ces éléments, préliminaires, nous permettent de saisir le paradoxe de Gide, qui, en tant qu'écrivain, et partant aussi en tant que traducteur entre régulièrement en conflit avec sa propre esthétique. Car si celle-ci reste proche d'un idéal littéraire absolu (appris aux réunions chez Mallarmé), le problème majeur de Gide est qu'il aspire à une forme élaborée: la maîtrise (le classicisme) serait que la forme se mette au service de l'énoncé, que le style colle au plus près du vécu rapporté, relaté, narré. On conçoit qu'une telle exigence — les enjeux du style doivent rendre le contenu aussi *naturel* que possible — reste difficile à réaliser dans le domaine de la traduction.

2. LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ET LES LETTRES ÉTRANGÈRES

Tant par goût que par une éducation libérale, Gide a toujours eu de la sympathie pour les littératures étrangères. Il a pu favoriser les traductions et faire l'éloge des «patients traducteurs»: «À quelle reconnaissance notre native ignorance des langues étrangères ne nous oblige-t-elle pas envers eux! Peu de jours passent sans que je rende grâce à quelqu'un d'eux (...)»⁵. Ce sont eux qui lui permettent d'accéder aux grands écrivains de la littérature mondiale que Gide a découverts très jeune grâce à son père mais aussi grâce à sa curiosité inlassable. Plus tard, il a pu saluer les «lectures antiques» de son ami Pierre Louÿs (*Anthologie de textes grecs*, 1898), admirer Omar Khayyâm traduit par Edward Fitzgerald (*i.e.* dans la traduction anglaise qu'il préférerait à la version française de Jean Baptiste Nicolas). Il s'enthousiasme devant *Les Mille et une nuits* dans la nouvelle traduction de Joseph-Charles Mardrus (préférée à celle d'Antoine Galland, trop «Grand Siècle»), et fait l'éloge de *Will du moulin* de Stevenson traduit par Marcel Schwob⁶. Il est donc tout à fait normal que Gide se soit associé à des traducteurs, comme il le fait en 1895, quand il aide l'orientaliste Fedor Rosenberg à s'attaquer à traduire un fragment de *l'Avesta* (qui sera publié en 1914 à Saint-Petersbourg). Par la suite, il va lui-même «passer à l'acte»: traduction d'un *ghazel* de Hafiz, à partir de la version allemande de Hammer-Purgstall («celle qui, en 1812, révélait l'Orient au grand Goethe»⁷), de Tagore (1914), de Whitman (1918), de Blake (1923), de Pouchkine (1923), des fragments de *Henri le Vert* de Gottfried Keller (1927): «Je traduis moi-même (car il n'existe pas encore de traduction en français, que je sache, de ce livre important qui mérite de figurer dans la bibliothèque de tous les lettrés)»⁸. Gide s'essaie aussi à la poésie, comme pour le *Prométhée* de Goethe, qu'il a beaucoup admiré, qu'il a maintes fois repris (et qui sera publié seulement

⁵ «Lettre à Angèle VIII», [dans:] A. Gide, *Essais critiques*, Pierre Masson (dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999, p. 50.

⁶ *Ibidem*, pp. 46 et 60–64.

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ La NRF, n° 168, 1^{er} septembre 1927, p. 302.

en 1951). D'autres traductions sont plus «ponctuelles», dictées par la politique éditoriale de la NRF (Rilke en 1911, Hebbel en 1912), ou commandées, comme celle d'*Antoine et Cléopâtre* suggérée par Ida Rubinstein en 1915. À cela s'ajoute que tel coup d'essai était le fruit d'une rencontre ou du hasard, sans oublier qu'à l'instar de bien des écrivains, la traduction est aussi pour Gide un moyen de rebondir: tout comme le piano qu'il étudie patiemment, les campagnes de traduction lui permettent de se faire la main, de retrouver, comme il le dit, «sa pente»⁹. Enfin, il faut aussi relever la volonté de mieux faire: en corrigeant la traduction qu'Isabelle Rivière avait entreprise du *Victory* de Joseph Conrad, Gide freine cette publication et favorise celle de *Typhon*.

3. TRANSLATE OR NOT TRANSLATE? L'EXEMPLE DE HAMLET

Mais l'exemple le plus éloquent reste la traduction de *Hamlet*, commandée par Georges Pitoëff, et que l'écrivain commence avec beaucoup d'entrain, dès l'été 1922. Il ne cachait pas qu'il ambitionnait de dépasser, du moins sur le plan scénique, plusieurs de ses prédécesseurs, tels François-Victor Hugo, Marcel Schwob, Eugène Morand, Guy de Pourtalès et Jacques Copeau. Ce qui mérite d'être retenu, c'est que le traducteur sera rapidement censuré par l'écrivain: il y a loin, pour ce qui est de l'art de traduire, de la théorie à la pratique! Les exigences de l'un ne coïncident pas forcément avec celles de l'autre, car leurs esthétiques divergent. Dans le cas de Gide, l'écrivain finira, non sans difficultés, par l'emporter. Mais le fameux paradoxe peut renaître à chaque nouvelle campagne de traduction.

Après avoir vaillamment mené à bonne fin le premier acte, Gide rencontre des difficultés en traduisant l'acte II. Au lieu de poursuivre, il hésite; au lieu de traduire, il rédige des gloses: aussi la traduction prend fin au profit du commentaire. C'est ce que révèle le manuscrit de la traduction de 1922 de *Hamlet*. Gide s'élève contre les traducteurs (en particulier Schwob et Morand): «Avec Shakespeare

⁹ A. Gide, *Journal...*, p. 708 (29 janvier 1912). Gide s'exprime régulièrement et souvent spontanément sur la traduction, tout en adoptant tantôt le point de vue du lecteur (critique) et tantôt celui du traducteur. Bien des éléments se trouvent dans son *Journal (1887–1950)*, 2 tomes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1996 et 1997, et dans ses *Essais critiques...*, sans négliger les *Correspondances* avec Dorothy Bussy, Arnold Bennett, André Rouveyre, Ernst Robert Curtius, etc. On lira aussi la «Lettre à André Thérive (Lettre sur les traductions)», [dans:] *Œuvres complètes d'André Gide*, t. 15, Éditions de la NRF, s.l., 1939, pp. 541–547, et on peut se référer aussi à: M. Van Rysselberghe, «Je ne sais pas nous avons dit d'impérissables choses». *Une anthologie des Cahiers de la Petite Dame*, P. Snyder (dir.), coll. Folio, Gallimard, Paris 2006, p. 705, ainsi que, pour Shakespeare, à: J. Claude, *André Gide et le théâtre*, 2 tomes, coll. Les Cahiers de la NRF, Gallimard, Paris 1992 et, pour sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre*, *Bulletin des amis d'André Gide* 55 (juillet 1982): «Quand Gide consent à trahir Shakespeare», pp. 323–334.

toute préciosité poétique est de mise; mais non point cet archaïsme qui reste tout livresque et ne peut satisfaire que quelques pédants érudits»¹⁰.

Quoi qu'il en soit, Gide décide d'abandonner sa traduction. Au *Journal*, il confie, le 14 juillet 1922: «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 cinq 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»¹¹.

Comme on le sait, Gide reprendra sa traduction, à la demande de Jean-Louis Barrault, en 1944. C'est tout à son honneur. Or, si on compare les deux versions, celle de 1922 (que Gide n'avait pas reprise) est moins abstraite et moins guidée au niveau lexical. Le dialogue entre Polonius et Reynaldo (II, 1), par exemple, modèle d'un discours bifide, allusif à souhait, reflet de l'esthétique baroque, tourne ainsi chez Gide à l'artifice. Sur le tard, l'écrivain a tendance à étoffer l'énoncé et l'alourdit; il suffit de recourir à la traduction d'Yves Bonnefoy (1957, rééd. 1978) pour saisir le déséquilibre, chez Gide, entre le résultat et les exigences d'une bonne traduction, à commencer par sa détermination à produire un texte proche de la scène; sa fidélité, sacrée, à la lettre, qui entre constamment en conflit avec la volonté de capter la poésie de Shakespeare. Le plus curieux, c'est que Gide finit par accuser l'auteur de *Hamlet*, au lieu de reconnaître, comme l'avait fait Jean Schlumberger en discutant avec Rudolf Alexander Schröder, que tout texte n'est pas forcément traduisible et qu'une traduction peut rencontrer des difficultés insurmontables¹². Toujours est-il que Gide dénonce «le lyrique fatras» de certains passages de la tragédie, tout en se proposant, pour ce qui est de la traduction de 1944, «de ne rien perdre, ni pied, ni aile, ni raison, ni rime (ou rythme), ni logique et ni poésie»¹³. On conviendra que c'est là un vaste programme et qu'en général, entre la logique et la poésie, il vaut mieux opérer des choix. Or, qui nous dit que Gide, en bon cartésien, eût été libre de choisir la poésie plutôt que la logique, la logique de la poésie plutôt que celle de la prose? Entre le théoricien et le traducteur, il y avait toujours, à un moment donné, sa vision de l'art qui se mettait en

¹⁰ A. Gide, *Journal...*, p. 1179.

¹¹ *Ibidem*, pp. 1179–1180.

¹² Je renvoie à un texte dactylographié (inédit) par Jean Schlumberger avec quelques annotations de sa main qui se trouve à la Fondation des Treilles (Tourtour, Var), intitulé *Souvenirs d'une soirée*. L'écrivain évoque une soirée en l'honneur de Carl J. Burckhardt, en 1961; à cette occasion, R.A. Schröder lisait ses traductions de *Bérénice*. Schlumberger n'en était pas mécontent, mais notait ceci: «Thème passionnant de discussions pour qui s'efforce de définir et de réduire au minimum l'élément incommunicable qui peut subsister entre des esprits formés par des traditions verbales différentes» (P. Schnyder, «Les affinités suisses de Jean Schlumberger», [dans:] G.-L. Salmon (dir.), *Jean Schlumberger et La Nouvelle Revue Française*, L'Harmattan, Paris 2004, pp. 79–80).

¹³ «Lettre-préface», dans *Hamlet*, éd. Schiffrin, édition bilingue, New York, Pantheon Books, réédition en 1964, en tant que «Beacon Paperback», Boston, avec une préface de Justin O'Brian, pp. IX et XI.

travers — et qui l'emportait. L'«épreuve de l'étranger», si chère aux traducteurs (et aux traductologues) de notre temps, avait cédé, chez lui, à l'épreuve de la langue française.

On comprend donc que Gide ne soit pas un traducteur *neutre*, loin s'en faut. Si j'ai proposé d'organiser ces quelques réflexions autour du *paradoxe*, c'est que Gide est en contradiction flagrante selon qu'il agit en traducteur ou en glossateur. Car, comme on le sait, Gide est l'auteur de la *démultiplication* des discours. Il est certes un traducteur plutôt inspiré et souvent passionné à ses heures (notamment si l'écrivain est en difficulté), mais il est aussi, et surtout écrivain. Gide écrit pour ainsi dire partout et tout le temps. S'il ne rédige pas une œuvre de fiction, il prend des notes, prépare une chronique, une critique. Ou encore il répond à un de ses nombreux interlocuteurs (il y a vingt mille lettres de lui — plus qu'en a écrit Voltaire). Et régulièrement, il confie ses pages à son *Journal* qui constitue le noyau de son œuvre littéraire.

4. VERS UNE ESTHÉTIQUE DU RENONCEMENT: DE LA TRADUCTION À LA GLOSE

Cependant le *désir* de traduire se manifeste le plus souvent comme une nécessité. Il ressortit à la vertu. Traduire forme un antidote idéal contre la distraction: dans la mesure où cette activité ramène Gide vers le livre, et avant tout vers celui qu'il écrit. Il a constamment besoin des deux mouvements. Toutefois, ce mouvement de bascule ne trouve pas aisément son équilibre; si la traduction forme un support, elle est bienvenue. C'est le cas de la traduction des lettres écrites à Paris par l'auteur dramatique allemand Friedrich Hebbel. L'épisode est caractéristique et nous en avons parlé ailleurs¹⁴. Retenons simplement que Gide se penche sur cette traduction «faute de mieux», se plaignant à ce moment d'être incapable d'écrire la moindre ligne. Il se trouve alors dans un grand état d'indécision et, par crainte de s'éparpiller, il se ressaisit par le travail.

¹⁴ Voir M. Sagaert, P. Schnyder, *André Gide: l'écriture vive*, avec un DVD inclus, coll. Horizons génétiques, PUB, Bordeaux 2008, pp. 101–143. On trouvera dans ce volume non seulement la transcription de la traduction de *Hamlet* de 1922, ses variantes, avec, en regard, celle de 1944 (pp. 86–99), mais également une bibliographie relative aux études sur les traductions gidiennes de Shakespeare (pp. 76–78). Sur d'autres traductions de Gide, on peut lire les articles parus dans le *Bulletin des amis d'André Gide*, janvier 1984, n° 61 — B. Cigoj-Leben, «Les idées d'André Gide sur la traduction»; janvier 1991, n° 89 — A. Gide, *Reise zum Kongo*, avec une présentation de Daniel Durosay; W.C. Putnam, «De *Typhoon* à *Typhon*: Gide et sa traduction de Conrad»; octobre 1993, n° 100 — «Autour de Typhon», articles de Daniel Durosay, Sylvère Monod, Russell West, Walter Putnam et François Mouret; juillet 1995, n° 107 — P. Masson, «Gide traducteur de Pouchkine», pp. 441–447; octobre 1996, n° 112 — J. Borek, «Problèmes de traduction et transgression du genre. À propos de la traduction de *Si le grain ne meurt*», pp. 333–343 (trad. A. Longatte).

Toute forme de *crise*, et particulièrement dans le travail créatif, a tendance à favoriser chez l'écrivain le besoin de traduire. Ces crises sont fréquentes et peuvent par exemple s'installer si, après un voyage, il ne parvient pas à reprendre son rythme de travail: tout comme le travail au piano, la traduction le rassure. En septembre 1938, il revoit sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre* avec Jacques Schiffrin et Marcel Drouin. Dans son *Journal*, il affirme que «rien ne pouvait, plus que ce travail, [lui] redonner goût à la vie»¹⁵. Gide a toujours été sensible au travail en groupe; indépendamment du travail accompli, il retient les discussions et la bonne entente qui règnent entre les amis qui l'aident à réviser les traductions.

En général, il s'identifie ou cherche à s'identifier à l'auteur qu'il traduit, allant jusqu'à s'oublier lui-même, mais n'oubliant pas la langue française, autorité suprême: elle «surveille» son identification qui ne dépassera pas, en général, un certain point. Aussi longtemps que la translation se passe sans difficulté linguistique majeure, la traduction peut avancer sans incident. C'était le cas du *Gitanjali* de Rabindranath Tagore, puis d'*Antoine et Cléopâtre*. Il arrive que la langue-source soit tentée de forcer quelque peu la langue-cible: une nouvelle crise s'amorce alors, susceptible d'affecter, cette fois, le traducteur. Sa modestie et son humilité suffisent toutefois à le convaincre d'abandonner: il «renonce» à poursuivre. La glose, le commentaire prend alors le dessus, témoignant de ce qu'il lui en a coûté. Tout compte fait nous ne sommes pas si loin du geste de soumission exigé par Maurice-Edgar Coindreau¹⁶. Sauf que Gide n'était pas homme à faire des grimaces...

ANDRÉ GIDE, PARADOXICAL TRANSLATOR

Summary

The Nobel-prize laureate André Gide (1869–1951) was a somewhat “paradoxical” translator: he used translation in order to make a fresh start as a writer (narcissistic side), but also to make a book, an author, and a culture better known (altruistic side). He was capable of the greatest patience when interested in a text: in the same way, he was capable of abandoning it as soon as he lost interest in it. Translation was appealing to him in itself, as a challenge to the craft of writing. The attention he devoted to the translation of his own texts, especially into English and German, is a sign of his professional approach to the issue. Following up on some previous research, this paper analyses a peculiar “block”: while Gide allowed going as far as possible in the adequacy of

¹⁵ *Journal 1926–1950*, t. 2, Martine Sagaert (dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1997, p. 621: «Braffy, 13 septembre [1938]». Cf. *ibidem*, p. 824 (27 juillet 1942): «Je donne le meilleur de mon temps à la traduction de *Hamlet*. Ce travail seul parvient à me distraire un peu de l'angoisse». Cf. encore, *ibidem*, p. 831 («Tunis, 24 septembre [1942]»): «Dès que ma pensée n'est pas retenue par un travail précis, elle retourne à son angoisse. Depuis que cette traduction de *Hamlet* est achevée, je ne puis me distraire de la ruminant vaine du désastre».

¹⁶ M.-E. Coindreau, *op. cit.* (voir note 1).

the target-language to the source-language, the *praxis* shows that an invisible barrier of “proper usage” stopped him from allowing disturbing structures in the target-language. His second-thoughts as a translator are apparent in the translations he recovered after a period of oblivion: it sometimes occurs to him to encumber his first drafts, which were sometimes better. This paper tries to show how *Hamlet* turned the translator into a glosser: it is only twenty years later that he managed to complete a translation judged “impossible” in the 1920s. It was Maurice-Edgar Coindreau who stated that translators are “men with no rights, only obligations.” Gide was ready to take on this submission, as long as he could fix its conditions. A paradoxical translator...

Key words: translation desire, author-translator, trial of the foreign, faithfulness, translator’s paradox