



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz
U F R Lettres et Sciences Humaines
Département d'Anglais

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES
DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*
D'OSCAR WILDE

Tome I

Thèse pour le Doctorat de l'Université de Metz
présentée et soutenue publiquement le
29 novembre 1997

par
Jean-Philippe GAMMEL

DIRECTEUR :
Monsieur le Professeur Alain LAUTEL

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE	
LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1337088L
Cote	L1M3 97/15
Loc.	Nogasin

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Pierre DANCHIN, Professeur Emérite de l'Université de Nancy II
Monsieur Jean-Jacques CHARDIN, Maître de Conférences à l'Université de Nancy II
Madame Annie COINTRE, Professeur à l'Université de Metz
Monsieur Alain LAUTEL, Professeur à l'Université d'Artois

Un travail de cette nature ne peut être mené à terme sans le concours de bien des personnes.

Qu'il me soit permis de remercier en premier lieu Monsieur le Professeur Alain Lautel qui m'a guidé tout au long de ces années. Sans ses conseils judicieux et ses encouragements, cette étude n'aurait pas été possible.

Je tiens également à remercier mon épouse Catherine pour ses précieuses suggestions et son soutien. Madame Liliane Gammel et Monsieur Sébastien Heintz ont bien voulu relire le manuscrit. Madame Christine Malick a eu la patience de le dactylographier.

Messieurs Jacques de Langlade, Alain Delahaye et Jean Besson ont eu l'extrême amabilité de répondre très longuement à mes nombreuses questions.

Enfin, je souhaite avoir une pensée toute particulière pour Monsieur Jean Gattégno que j'ai eu le privilège de rencontrer quelques mois seulement avant sa mort.

TABLE DES MATIERES

TOME I

<i>INTRODUCTION</i>	2
1. Présentation du sujet	3
2. Plan et méthode	20
<i>PROLEGOMENES</i>	47
1. Oscar Wilde	48
2. <i>The Picture of Dorian Gray</i>	62
2. 1. Genèse	62
2. 2. Scandale dans la presse	70
2. 3. Deuxième version du roman	76
2. 4. <i>The Picture of Dorian Gray</i> au procès d'Oscar Wilde	93
2. 5. <i>The Picture of Dorian Gray</i> et la critique : suite et fin	95
3. Oscar Wilde et la France	105
4. Oscar Wilde et la traduction	119
<i>I. TARDIEU (1895)</i>	137
1. Horizon du traducteur (1895)	138
2. Le traducteur	150
3. Analyse de la traduction	155
4. Conclusion	173
<i>II. JALOUX / FRAPEREAU (1924)</i>	179

1. Horizon des traducteurs (1895-1924)	180
2. Les traducteurs	192
3. Analyse de la traduction	200
4. Conclusion	221
<hr/> <i>III. ETIENNE (1951)</i>	<hr/> 227
1. Horizon du traducteur (1924-1951)	228
2. Le traducteur	238
3. Analyse de la traduction	240
3. 1. Les modifications apportées par Daniel Mortier au texte de Michel Etienne	240
3. 2. Analyse du texte de l'édition revue par Daniel Mortier	243
4. Conclusion	256
 <hr/> TOME II <hr/>	
<hr/> <i>IV. HERTZ (1958)</i>	<hr/> 258
1. Horizon de la traductrice (1951-1958)	259
2. La traductrice	264
3. Analyse de la traduction	265
4. Conclusion	277
<hr/> <i>V. LACK (1975)</i>	<hr/> 279
1. Horizon de la traductrice (1958-1975)	280
2. La traductrice	292
3. Analyse de la traduction	296
3. 1. Les modifications apportées par Alain Delahaye au texte de Léo Lack	296
3. 2. Analyse du texte dans la version revue par Alain Delahaye	301
4. Conclusion	313
<hr/> <i>VI. GATTEGNO (1992)</i>	<hr/> 315
1. Horizon du traducteur (1975-1992)	316
2. Le traducteur	323
3. Analyse de la traduction	330
3. 1. Analyse de la traduction de Jean Gattégno dans sa version originale (Folio 1992)	331
3. 2. Les modifications apportées par Jean Besson pour la première édition de la Bibliothèque de la Pléiade (mai 1996)	346
3. 3. Les modifications supplémentaires apportées à la deuxième édition de la Bibliothèque de la Pléiade (décembre 1996)	351

4. Conclusion	355
<i>VII. CREVIER (1995)</i>	358
<hr/>	
1. Horizon du traducteur (1992-1995)	359
2. Le traducteur	363
3. Analyse de la traduction	365
4. Conclusion	374
<i>APERÇU SYNOPTIQUE. LES TRADUCTIONS EN PARALLELE</i>	376
<hr/>	
<i>CONCLUSION</i>	424
<hr/>	
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	442
<hr/>	
1. <i>The Picture of Dorian Gray</i>	443
1. 1. Editions en langue anglaise	443
1. 1. 1. Première version (1890)	443
1. 1. 2. Seconde version (1891)	443
1. 2. Traductions françaises	444
1. 2. 1. Traduction d'Eugène Tardieu	444
1. 2. 2. Traduction d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau	444
1. 2. 3. Traduction de Michel Etienne	446
1. 2. 4. Traduction d'Anne-Marie Hertz	446
1. 2. 5. Traduction de Léo Lack	446
1. 2. 6. Traduction de Jean Gattégno	447
1. 2. 7. Traduction de Richard Crevier	447
2. Autres oeuvres de Wilde	448
2. 1. Editions en langue anglaise	448
2. 1. 1. Oeuvres complètes	448
2. 1. 2. Oeuvres isolées	448
2. 1. 3. Lettres	450
2. 1. 4. Juvenilia	450
2. 2. Traductions françaises	451
2. 2. 1. Oeuvres complètes	451
2. 2. 2. Poésie	452
2. 2. 3. Contes et histoires	453
2. 2. 4. Essais	456
2. 2. 5. Théâtre	458
2. 2. 6. Lettres	460
3. Les traducteurs de <i>The Picture of Dorian Gray</i> : autres oeuvres citées	462
3. 1. Eugène Tardieu	462
3. 1. 1. Traduction	462
3. 1. 2. Préface	462
3. 2. Edmond Jaloux	462
3. 2. 1. Poésie	462

3. 2. 2. Romans et nouvelles	463
3. 2. 3. Essais et critique	463
3. 2. 4. Etude de la vie et de l'oeuvre d'Edmond Jaloux	464
3. 3. Félix Frapereau	465
3. 3. 1. Traductions	465
3. 4. Michel Etienne	465
3. 4. 1. Traductions	465
3. 5. Anne-Marie Hertz	466
3. 5. 1. Traduction	466
3. 6. Léo Lack	466
3. 6. 1. Traductions	466
3. 7. Jean Gattégno	468
3. 7. 1. Essais	468
3. 7. 2. Direction d'édition	468
3. 7. 3. Traductions	469
3. 7. 4. Révisions de traductions	470
3. 8. Richard Crevier	470
3. 8. 1. Traductions	470
3. 9. Daniel Mortier	472
3. 9. 1. Essais	472
3. 9. 2. Préfaces et notes pour les éditions Presses Pocket	472
3. 10. Alain Delahaye	473
3. 10. 1. Traductions	473
3. 11. Jean Besson	474
3. 11. 1. Traductions	474
3. 11. 2. Révision de traduction	475
3. 11. 3. Essai sur la traduction	475
3. 11. 4. En collaboration	475
4. Textes et ouvrages sur Oscar Wilde	476
4. 1. Bibliographies	476
4. 2. Témoignages, biographies et études critiques	476
5. Textes et ouvrages sur la traduction	486
5. 1. Ouvrages généraux	486
5. 2. Préfaces de traducteurs	492
5. 3. Numéros de revues entièrement dédiés à la traduction	493
6. Divers	494
<i>APPENDICE</i>	497
<i>INDEX</i>	499

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES DE

THE PICTURE OF DORIAN GRAY

D'OSCAR WILDE

INTRODUCTION

1. PRESENTATION DU SUJET

Dans son essai « De l'esprit des traductions », Madame de Staël remarque avec une grande justesse :

« Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'oeuvre de l'esprit humain. Il existe si peu de productions du premier rang : le génie, de quelque genre que ce soit, est un phénomène tellement rare, que si chaque nation moderne en était réduite à ses propres trésors, elle serait toujours pauvre. D'ailleurs la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains. »¹

Effectivement, depuis la nuit des temps, le contact avec l'« étranger », le rapport à l'« autre », ont été une source majeure d'enrichissement pour nos cultures. Et pour que ce contact soit possible, la traduction est essentielle. Elle est un rouage indispensable dans l'histoire de nos civilisations.

Aujourd'hui, en cette fin de XXème siècle, la traduction est probablement plus présente qu'elle ne l'a jamais été. Elle a dépassé le cadre strict de la circulation des idées pour s'installer dans tous les aspects de la vie quotidienne : « notices d'appareils, informations journalistiques ou télévisées, cinéma, théâtre, romans, textes juridiques, techniques ou religieux, interprétation de conférences, livres pour enfants, etc... »² Nous vivons dans un monde où les échanges linguistiques se multiplient dans tous les domaines. Paradoxalement, en dépit de cette présence de tous les instants, et malgré sa très grande

¹ Madame de Staël, « De l'esprit des traductions » (1816), in : Lieven D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction : De Batteux à Littré (1748-1847)* (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990) p.86.

² Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin* (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992) p.10.

nécessité, la traduction reste aujourd'hui encore une activité trop peu connue. Mon expérience personnelle au cours de ces dernières années m'a prouvé que le fait même d'étudier la traduction laissait souvent perplexe, comme s'il s'agissait là d'une perte de temps. Pourtant, la traduction mérite indiscutablement que l'on s'intéresse à elle...

D'ailleurs depuis l'antiquité, d'illustres penseurs et écrivains ont consacré des préfaces ou des traités à la traduction : on peut citer Cicéron, Saint Jérôme, Luther, Du Bellay, Dryden, Goethe ou Benjamin... Des noms célèbres qui malheureusement n'ont pas suffi à attirer l'attention sur cette activité fondamentale, mais toujours considérée comme ancillaire. Trop souvent leurs efforts sont restés isolés. Ce n'est que depuis la seconde guerre mondiale qu'un véritable mouvement de réflexion sur la traduction s'est développé (parfois désigné par le terme de « traductologie »). Des centres de recherche se créent dans les universités, des colloques s'organisent un peu partout dans le monde, les publications se multiplient... Une nouvelle discipline est en train de se constituer, mais elle n'en est qu'à ses débuts. Dans la préface à la seconde édition de son ouvrage *Traduire : théorèmes pour la traduction* (1994), Jean-René LADMIRAL nous le rappelle : « Il n'est guère douteux qu'aujourd'hui on s'intéresse à la traduction, de multiples façons, et qu'elle est devenue un objet de recherche et de réflexion à part entière. Mais quand, en 1979, la première édition de ce livre a paru, il n'en allait pas de même : il s'agissait alors encore de fonder la discipline elle-même, qui allait spécifiquement prendre les phénomènes de traduction pour objet [...] »³. Un vaste mouvement de réflexion est donc lancé, mais il reste beaucoup de chemin à parcourir, et

³ Jean-René LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, seconde édition (Paris : Gallimard, collection Tel, 1994) p. VII.

l'un des objectifs que cette étude naissante de la traduction doit se fixer est de faire prendre conscience au grand public de la véritable nature de la traduction, des difficultés qu'elle comporte, de son importance dans le monde moderne, et du rôle essentiel joué par les traducteurs. Il est réjouissant de constater qu'un magazine comme *Télérama* se soit intéressé à la traduction en publiant un dossier très riche sur le thème « Profession traducteur »⁴, et il faut espérer que les choses continueront à évoluer dans ce sens, mais il ne s'agit là que d'un début.

Si l'on s'en tient au domaine de la littérature, auquel cette étude est plus particulièrement consacrée, la traduction est toujours considérée en cette fin de XXème siècle comme une activité secondaire. Et pourtant, on traduit de plus en plus, et on lit de plus en plus de traductions. Dans le premier numéro de la revue *Translittérature*, Jacqueline Lahana a publié un article sur « La Place de la traduction dans la politique éditoriale française ». Elle y analyse les chiffres des nouvelles parutions pour l'année 1990, et elle aboutit à la conclusion suivante : « Si l'on additionne maintenant les chiffres indiqués - titres et titres traduits - nous obtenons un total de : 14360 titres publiés pour l'année 1990, (regroupant les rubriques indiquées ci-dessus) dont 4438 titres traduits, soit 30% de la production globale. On peut donc conclure que la traduction entre pour à peu près un tiers dans la politique éditoriale française tournée vers la littérature dans son sens large. »⁵

Rares sont les personnes capables de lire Shakespeare, Goethe ou Dante dans le texte, et ce nombre diminue encore lorsqu'il s'agit de maîtriser le russe pour lire

⁴ *Télérama*, n° 2306, du 26 mars au 1er avril 1994, pp 8-21.

⁵ Jacqueline Lahana, « La Place de la traduction dans la politique éditoriale française », in : *Translittérature*, n°1, 1991, pp.3-13.

Dostoïevski, ou le grec ancien pour lire les classiques... Pour tout amateur de littérature la lecture de textes traduits est une nécessité. Nous sommes constamment confrontés à la traduction. Et c'est là que le bât blesse, car même s'il est clair que sans les traducteurs la littérature étrangère resterait lettre morte, on les ignore ou on les méprise ! Je suis toujours stupéfait par le nombre de personnes qui lisent des traductions sans véritablement s'en rendre compte... C'est tout juste si elles sont conscientes de ce que le texte original n'a pas été écrit en français, et du fait qu'il ait fallu l'intervention d'une tierce personne pour que ce texte leur soit rendu accessible ⁶. Naturellement elles n'éprouvent pas le besoin d'aller chercher le nom du traducteur sur la page de garde d'un livre (il est d'ailleurs souvent à peine visible). Elles ne se préoccupent pas plus de savoir s'il existe plusieurs traductions d'un même ouvrage, et en quoi elles diffèrent. Pour ces personnes la traduction doit probablement être quelque chose qui « va de soi » : pour chaque mot ou expression d'une langue il doit exister un mot ou une expression équivalente dans la langue française qu'il suffit d'avoir la patience d'aller chercher dans un bon dictionnaire, comme cela se passe parfois dans quelques domaines très précis de la traduction technique (la construction aéronautique par exemple). Malheureusement la réalité est bien plus complexe : les langues sont irrémédiablement différentes, et un équivalent exact n'existe que très rarement. Il y a un monde de nuances entre deux langues, et il faut tout le talent et la sensibilité du traducteur pour trouver une solution acceptable. Nul mieux que Valéry Larbaud n'a décrit toute la complexité de cette tâche et toute la précision qu'elle requiert :

« L'essentiel est la Balance où nous pesons ces mots, car tout le travail de la Traduction est une

⁶ D'ailleurs cette « transparence » est souvent perçue comme le gage d'une bonne traduction : moins on la remarque, mieux cela vaut... Bien entendu, les choses ne sont pas aussi simples.

pesée de mots. Dans l'un des plateaux nous déposons l'un après l'autre les mots de l'Auteur, et dans l'autre nous essayons tour à tour un nombre indéterminé de mots appartenant à la langue dans laquelle nous traduisons cet Auteur, et nous attendons l'instant où les deux plateaux seront en équilibre. »⁷

Le traducteur emploie toute sa subjectivité dans cette opération de pesée, et en conséquence il existe toujours plusieurs solutions à un problème de traduction. Une traduction, aussi bonne soit elle, ne sera jamais définitive : il y aura toujours quelqu'un pour proposer une autre version qui sera conforme à une perception différente du même texte.

Lorsque le traducteur n'est pas simplement ignoré, il est souvent méprisé.

Dans ses *Lettres persanes*, Montesquieu a imaginé un dialogue qui est plus que jamais d'actualité :

« - [...] j'ai une grande nouvelle à vous apprendre : je viens de donner mon Horace au public.

- Comment ! dit le géomètre : il y a deux mille ans qu'il y est.

- Vous ne m'entendez pas, reprit l'autre : c'est une traduction de cet ancien auteur que je viens de mettre au jour : il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions.

- Quoi ! monsieur ! dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas ? Vous parlez pour les autres, et ils pensent pour vous ? »⁸

Et ce n'est pas là le seul reproche que l'on fait aux traducteurs, puisqu'on les accuse également de tendre à trahir la pensée de l'auteur. Qui n'a jamais entendu le fameux adage italien *traduttore traditore* (que l'on pourrait traduire par traducteur-traître)? A cause de la différence fondamentale entre les langues « toute traduction est défailante,

⁷ Valéry Larbaud, *De la traduction* (Arles : Actes-Sud, 1984) pp. 31-32. Cet ouvrage rassemble tous les chapitres consacrés à la traduction extraits de *Sous l'invocation de St Jérôme* (1946).

⁸ Montesquieu, *Lettres persanes* (Paris : Gallimard, collection Folio : 1973) p.286.

c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire : toute traduction est marquée par de la 'non-traduction'. »⁹ La tâche du traducteur est de réduire autant que cela est possible cette défaillance, « c'est-à-dire simultanément l'incapacité de traduire et la résistance au traduire »¹⁰ qui affecte tout acte de traduction. Et ce n'est pas là la seule difficulté : « Chaque traducteur doit inmanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants : il s'en tiendra avec trop d'exacitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'oeuvre à traduire... »¹¹ Tâche difficile et ingrate, qui ne mérite certainement pas l'ignorance ou le mépris du public, surtout que comme l'a écrit Goethe : « Quoi que l'on puisse dire de l'insuffisance du traduire, cette activité n'en reste pas moins l'une des tâches les plus essentielles et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel. »¹². La traduction enrichit non seulement les cultures qu'elle met en contact, mais également les langues. Quoi de plus fructifiant en effet que la confrontation des langues provoquée par l'acte de traduction, et la tentative sans cesse renouvelée de repousser les limites de celles-ci pour leur faire accepter les particularités de « l'autre ».

La traduction est donc une activité à la fois noble et nécessaire, et il ne faut surtout pas négliger le rôle essentiel du traducteur, ainsi que le pouvoir dont il dispose. Il lui faut en effet de multiples compétences pour pouvoir faire passer une oeuvre d'une langue à une autre :

⁹ Antoine Berman, « La Retraduction comme espace de traduction », in : *Palimpsestes*, n°4, « Retraduire » (Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990) p.5.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Wilhelm von Humboldt, *Lettre à Schlegel*, (23 juillet 1796), citée par Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger* (Paris : Gallimard, Collection Tel, 1984) p.9.

¹² Goethe, *Lettre à Carlyle* (1828), citée par Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, pp. 92-93.

« La traduction est d'abord une *lecture* par le *traducteur*, qui fait intervenir sa connaissance du *code de départ*, son intelligence, ses connaissances extralinguistiques, sa sensibilité, et aussi forcément sa *subjectivité*. [...]

La *lecture* est une *phase d'interprétation* (appelée aussi *phase herméneutique*), *d'élaboration du sens*, elle ne saurait constituer à elle seule ' la traduction'.

La traduction est aussi une *réécriture* qui s'effectue selon un processus mystérieux et complexe. Il y a une *reformulation* à partir du *sens abstrait* (au sens de sens 'extrait' du texte) et puis des *opérations de comparaison avec les formes de départ* afin de s'assurer de la qualité du rendu. [...]

Il faut également être conscient du fait que la traduction n'est pas un simple transfert de mots, de structures, elle est, à un certain moment, un *travail interne du texte d'arrivée* pour qu'il soit acceptable comme texte .»¹³

On s'aperçoit que ce processus est extrêmement long et complexe, et que le sort du lecteur de littérature étrangère est grandement entre les mains du traducteur. Celui-ci opère comme une sorte de filtre entre l'auteur étranger et son lecteur, et il va sans dire que la fortune d'une oeuvre dépend beaucoup de la qualité de sa traduction. Milan Kundera de par son statut d'écrivain déraciné ayant écrit d'abord en langue tchèque, puis par la force des choses en langue française, est merveilleusement placé pour en témoigner:

« En 1968 et 1969, *La Plaisanterie* a été traduit dans toutes les langues occidentales. Mais quelles surprises ! En France, le traducteur a récrit le roman en ornementant mon style. En Angleterre, l'éditeur a coupé tous les passages réflexifs, éliminé les chapitres musicologiques, changé l'ordre des parties, recomposé le roman. Un autre pays. Je rencontre mon traducteur : il ne connaît pas un seul mot de tchèque. 'Comment avez-vous traduit ?' Il me répond : 'Avec mon coeur', et me montre ma photo qu'il sort de son portefeuille. Il était si sympathique que j'ai failli croire qu'on pouvait vraiment traduire grâce à une télépathie du coeur. Bien sûr, c'était plus simple : il avait

¹³ Michel Ballard, *Le Commentaire de traduction anglaise* (Paris : Nathan, 1992) p. 10.

traduit à partir du rewriting français, de même que le traducteur en Argentine. Un autre pays : on a traduit du tchèque. J'ouvre le livre et je tombe par hasard sur le monologue d'Helena. Les longues phrases dont chacune occupe chez moi tout un paragraphe sont divisées en une multitude de phrases simples... Le choc causé par les traductions de *La Plaisanterie* m'a marqué à jamais. Heureusement j'ai rencontré plus tard des traducteurs fidèles. Mais aussi, hélas, de moins fidèles... Et pourtant, pour moi qui n'ai pratiquement plus le public tchèque les traductions représentent tout. »¹⁴

Il s'agit là d'un exemple à méditer, et s'il ne doit surtout pas nous décourager de lire des textes traduits, il doit nous inciter à une certaine prudence. Au vu de la grande complexité du processus de traduction, un texte traduit ne doit pas se lire de la même façon qu'un texte original.

Les nombreuses citations dont j'ai fait usage jusqu'à présent sont la meilleure preuve du fait que le mouvement de réflexion sur la traduction est maintenant bien engagé, et avec l'étude des traductions françaises de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde présentée ici, je vais essayer d'apporter ma modeste contribution à cette réflexion. Je n'ai pas la prétention de faire oeuvre de théoricien, d'autres s'y sont attelés avec bien plus de talent que je ne pourrai jamais en avoir, je pense notamment à des personnes comme Antoine Berman, Henri Meschonnic, Jean-René LADMIRAL, ou Michel Ballard, dont les oeuvres ont fortement influencé ce travail... J'en profite d'ailleurs pour apporter une précision qui ne me semble pas inutile : on a encore trop souvent tendance à vouloir faire de la traduction une sous-discipline de la linguistique, ou même à vouloir l'identifier à la linguistique appliquée ; or si la linguistique est un outil extrêmement important, Jean-René LADMIRAL nous fait très justement remarquer que « la théorie de la

¹⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman* (Paris : Gallimard, collection Folio, 1995) pp. 145-146.

traduction et la connaissance des phénomènes connexes exigent une ouverture *interdisciplinaire* qui va bien au-delà de la seule linguistique et met à contribution la quasi-totalité des 'lettres et sciences humaines' [...] »¹⁵. Les publications récentes se nourrissent de disciplines aussi diverses que l'histoire, l'ethnologie, la philosophie, la psychologie ou même la psychanalyse ; et ces disciplines en retour commencent à s'intéresser à la traduction, ainsi le magazine freudien *L'Âne* a publié un intéressant dossier intitulé : « Confessions de traducteurs »¹⁶. Nous sommes à l'aube d'une interaction qui promet d'être passionnante.

Ce que je me propose de présenter ici est d'une nature bien plus modeste, je me suis attelé à l'étude d'un exemple concret de traduction d'une oeuvre littéraire en français. *The Picture of Dorian Gray* a été publié une première fois dans le *Lippincott's Monthly Magazine* en 1890. Puis, après avoir été revu et augmenté par Wilde, le roman a paru sous forme de volume chez Ward, Lock & Co en 1891. Depuis, cette seconde version a fait l'objet de sept traductions françaises différentes: celle d'Eugène Tardieu en 1895, d'Edmond Jaloux et de Félix Frapereau en 1924, de Michel Etienne en 1951, d'Anne-Marie Hertz en 1958, de Léo Lack en 1975, de Jean Gattégno en 1992, et de Richard Crevier en 1995. C'est à toute l'histoire de ces traductions successives et à la destinée du roman de Wilde en France que je me suis intéressé. J'ai tenté d'observer avec la plus grande minutie tous les aspects de ce vaste processus : que ce soit le contexte culturel et littéraire, la politique éditoriale, la personnalité des traducteurs, leurs idées en matière de traduction, la qualité des traductions en elles-mêmes, leur réception et leur fortune en France. En somme, c'est le phénomène dans son ensemble que j'ai voulu

¹⁵ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, op. cit., p.VIII.

¹⁶ *L'Âne*, n°4, février-mars 1982, pp. 36-51.

disséquer et examiner au microscope à la façon d'un biologiste. Bien entendu, j'ai bénéficié tout au long de cette étude des avancées récentes en matière de réflexion sur la traduction, mais il a également été intéressant de confronter certaines théories ou idées à la réalité d'un exemple concret.

Depuis quelques siècles, de nombreuses analyses et recensions critiques de traductions ont vu le jour. L'étude que je présente ici tente de se démarquer de la majorité d'entre elles de plusieurs manières.

Tout d'abord, j'ai pris le parti dès le départ d'analyser l'histoire des traductions françaises de *The Picture of Dorian Gray* dans son intégrité, sans privilégier l'une ou l'autre traduction. Le but de cette étude est d'offrir une vue d'ensemble de l'histoire de la traduction d'une oeuvre, ne négligeant aucun de ses aspects, même ceux qui, à priori, peuvent paraître les plus rébarbatifs.

Ensuite, l'oeuvre que j'ai choisi d'étudier est un roman, et le roman est souvent négligé par les spécialistes de la traduction. On s'intéresse énormément à la traduction des poètes, de la Bible, des philosophes ou de Freud, ce qui est une très bonne chose à n'en pas douter, mais le roman n'attire que peu de chercheurs alors que paradoxalement son importance n'a cessé de croître et qu'il attire de plus en plus de lecteurs. Françoise et Paul Gerbod précisent d'ailleurs dans leur *Introduction à la vie littéraire du XXème siècle* que le roman est le genre littéraire qui remporte le plus de succès à l'heure actuelle ¹⁷. S'il est évident que les problèmes posés par la traduction poétique sautent aux yeux de façon bien plus évidente, surtout lorsqu'il s'agit de poésie

¹⁷ Françoise et Paul Gerbod, *Introduction à la vie littéraire du XXème siècle* (Paris : Bordas, 1986) p.76.

en vers, il ne faut pas en déduire pour autant que la traduction d'un roman ne comporte pas de difficultés, et qu'elle mérite moins d'attention que la traduction poétique ou philosophique. Milan Kundera est bien placé pour le savoir lorsqu'il affirme que : « La prose du roman (je parle bien sûr des romans dignes de ce mot) exige la même rigueur (surtout dans les passages qui ont un caractère réflexif ou métaphorique). »¹⁸

Enfin, j'ai également essayé d'aller un peu à contre-pied des méthodes habituelles dans la façon de choisir le roman que je voulais étudier. En général quand une traduction est analysée, c'est parce qu'elle présente une particularité qui la fait sortir de l'ordinaire : soit l'oeuvre originale présente de grosses difficultés de traduction, soit la traduction est particulièrement défailante, ou à l'inverse très réussie... Et c'est cette particularité que l'auteur de l'analyse va chercher à mettre en évidence. A l'inverse, l'histoire des traductions de *The Picture of Dorian Gray* ne présente rien de vraiment sensationnel. Elle est même plutôt banale et c'est cette banalité qui rend cet exemple aussi représentatif de la situation de la traduction en France au XXème siècle. Il ne faut surtout pas comprendre par là que je considère *The Picture of Dorian Gray* comme un roman banal : nous verrons qu'il a connu un destin pour le moins mouvementé (à l'image de son auteur), et les multiples lectures que j'en ai fait tout au long de cette étude n'ont pas réussi à diminuer le plaisir qu'il me procure. Par contre l'histoire de ses traductions ressemble à celle d'une grande majorité de romans étrangers qui, comme lui, continuent à attirer de nombreux lecteurs plus d'un siècle après leur création.

J'ai tenté d'élaborer une méthode qui me semble appropriée au type d'analyse que je propose de faire ici. Elle tient compte d'une foule d'informations sur le

¹⁸ Milan Kundera, *Les Testaments trahis* (Paris : Gallimard, 1993) p.136.

contexte culturel et littéraire, ainsi que sur le traducteur, qui me semblent utiles pour bien comprendre l'histoire de la littérature traduite en France. J'exposerai cette méthode avec plus de précision dans la seconde partie de cette introduction. Malheureusement, l'ignorance et le mépris avec lesquels on traite trop souvent la traduction rendent extrêmement difficile de rassembler toutes les données qui seraient nécessaires. Une multitude d'ébauches de traductions, de manuscrits ou de lettres de traducteurs qui feraient le bonheur des spécialistes de la traduction sont irrémédiablement perdus, et il est stupéfiant de constater le nombre de traducteurs qui sombrent dans l'oubli quelques années à peine après avoir été publiés. Bien souvent l'unique document dont on dispose est le texte définitif de la traduction tel qu'il a été publié. En conséquence, cette étude se veut aussi être une sorte d'expérience : j'ai voulu savoir quelles informations un chercheur pouvait espérer rassembler pour une analyse de ce genre. Dans ce but, je me suis lancé sur la piste de toutes les personnes ayant été impliquées d'une façon ou d'une autre dans la publication de l'une des traductions de *The Picture of Dorian Gray*: traducteurs, éditeurs, réviseurs, etc... Nous verrons que si mes démarches ont été la source de quelques rencontres particulièrement enrichissantes, beaucoup de mes lettres sont restées sans réponse, ou du moins, ne m'ont pas apporté les renseignements que j'espérais.

Je vais encore profiter de cette introduction pour avancer une autre précision : faire une analyse ou une critique de traduction ne signifie pas se livrer à un simple travail de destruction. Il est bien trop facile avec le recul d'aller traquer le contresens ou le faux-sens qui s'est parfois caché dans une traduction, et de faire le procès d'un traducteur qui la plupart du temps n'est pas là pour se défendre. Tel n'est pas mon propos : mes quelques tentatives personnelles de traduction, purement

expérimentales, et vouées à rester confinées au fond d'un tiroir, m'ont fait prendre conscience de toute la difficulté de cette tâche, dont j'ai déjà tenté de montrer plus haut la très grande nécessité. Je tiens ici à rendre hommage à tous les traducteurs, et je souhaite que cette étude puisse attirer un peu d'attention sur la noblesse de leur tâche, et sur leurs conditions de travail souvent difficiles. Mais cela ne signifie pas non plus qu'il faille laisser passer tous les excès, et accepter certaines traductions particulièrement défailtantes ; dans ce cas, comme le dit Antoine Berman : « Il appartient au critique, et d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif [...], et de préparer *l'espace de jeu d'une retraduction* sans faire le 'donneur de conseils'. »¹⁹ Il s'agit là d'une « Critique qui est au service des oeuvres, de leur survie et de leur illustration, et des lecteurs. »²⁰

Le choix de *The Picture of Dorian Gray* mérite également que l'on y revienne brièvement. Oscar Wilde semble être un auteur très à la mode au moment où j'écris. Pas un mois ne passe sans qu'il ne soit à l'honneur : la Bibliothèque de la Pléiade lui a consacré un volume de sa prestigieuse collection, ses pièces ont été reprises avec un tel succès qu'Hélène Catsiapis n'hésite pas à affirmer que « La saison théâtrale 1995-96 restera dans la mémoire de tous, à Londres comme à Paris, l'année Oscar Wilde »²¹, et un siècle après sa condamnation il a même été admis au « Poet's Corner » de l'abbaye de Westminster, le panthéon de la littérature anglaise... Ce n'est d'ailleurs qu'un début, la British Library prépare une gigantesque exposition pour l'an 2000 afin de marquer le centenaire de sa mort. Naturellement toutes ces manifestations ont attiré l'attention des

¹⁹ Antoine Berman *Pour une critique des traductions : John Donne* (Paris : Gallimard, 1995) p.17.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ Hélène Catsiapis, « Avant-Propos », in : *Coup de théâtre*, n° 13, « Oscar Wilde », juin 1996, p.3.

médias : Oscar Wilde a eu l'honneur de faire la couverture de plusieurs magazines, et on a parlé de lui à la radio et à la télévision. Le contexte paraît particulièrement bien choisi pour lui consacrer une étude, on pourrait même me reprocher un certain opportunisme. Pourtant je dois confesser une certaine naïveté : lorsque j'ai commencé ce travail en 1992 je ne m'attendais pas à une telle consécration pour l'auteur irlandais. J'avais négligé toutes ces dates anniversaires (centenaire de la première de ses pièces, de son procès, de sa mort...) et si je souhaitais que son talent soit enfin reconnu, je n'osais pas trop y croire. Si Oscar Wilde maniait le paradoxe à merveille dans ses écrits, il a également été la victime d'un bien curieux paradoxe : il a été à la fois l'un des auteurs les plus traduits et les plus lus dans le monde ce dernier siècle, et l'un des auteurs les plus décriés par les critiques et les chercheurs. Il a longtemps été considéré comme un écrivain mineur dont l'oeuvre était absolument indigne d'être étudiée. Robert Merle qui a été l'un des tout premiers à lui consacrer une thèse de doctorat en 1948 en explique admirablement la raison : « Longtemps après sa mort, Wilde dominait encore la scène de toute la masse et la couleur de sa personnalité. Il était encore trop en vie, trop vibrant, trop éclairé par les flammes des projecteurs. On ne voyait que lui. Il nous cachait son oeuvre. Il avait quelquefois, d'ailleurs, de son vivant, affecté de se placer au-dessus d'elle »²². Ce n'est qu'à partir de 1962 avec la publication de la correspondance d'Oscar Wilde ²³, qui incluait notamment la première version non expurgée du *De Profundis*, que la situation a évolué et qu'on a enfin commencé à porter attention à ses écrits. Ce sujet mérite d'être développé plus longuement et j'y reviendrai dans un court chapitre au début de cette étude.

²² Robert Merle, *Oscar Wilde* (Paris : Hachette, 1955) p.115.

²³ *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (Londres: Rupert Hart-Davis, 1962).

Il sera extrêmement intéressant de voir dans quelle mesure l'évolution de l'image et de la réputation de Wilde à travers les ans a pu influencer les différents traducteurs français, et dans quelle mesure leurs traductions à leur tour ont pu influencer la réputation d'Oscar Wilde en France. C'est ce dernier point qui donne toute sa signification au choix de *The Picture of Dorian Gray* : en effet, si en Angleterre Oscar Wilde est considéré principalement comme un dramaturge au point que la plaque qui a été apposée sur sa maison de Tite Street porte la mention « Oscar Wilde, wit and dramatist lived here », en France il reste avant tout « l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* » (la situation risque de changer avec le succès récent de ses pièces dans plusieurs théâtres parisiens).

Nous avons déjà vu qu'en un siècle ce roman a été traduit sept fois en français. Cela peut paraître beaucoup, mais à titre de comparaison il en existe vingt-et-une traductions allemandes ²⁴. *David Copperfield* de Charles Dickens, paru à Londres sous forme de feuilleton entre le 1er mai 1849 et le 1er novembre 1850, a été traduit plus d'une trentaine de fois en français ²⁵. Pour un roman qui attire toujours autant de lecteurs que *The Picture of Dorian Gray*, le chiffre de sept traductions se situe tout au plus dans la moyenne. Il va sans dire que ces sept traductions sont de qualité très variable, et que l'impression produite sur le lecteur dépendra grandement de la traduction choisie. Et c'est là que la situation se complique : à l'heure actuelle cinq de ces sept traductions sont toujours en vente dans les librairies. Seule la première traduction qui est l'oeuvre d'Eugène Tardieu (1895), et la traduction d'Anne-Marie Hertz (1958), ne sont plus

²⁴ Norbert Kohl, *Oscar Wilde, das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, (Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1980) p.225.

²⁵ Georges Garnier, *Linguistique et traduction* (Caen : Paradigme, 1985) pp.89-94.

disponibles. Imaginons un lecteur qui se rend dans une librairie, et qui pour des raisons d'ordre économique décide d'acheter *Le Portrait de Dorian Gray* en format de poche... Il aura le choix entre pas moins de quatre traductions différentes : celle d'Edmond Jaloux et de Félix Frapereau (1924) en Livre de Poche, celle de Michel Etienne (1951) revue par Daniel Mortier en 1991 aux Presses Pocket, celle de Jean Gattégno (1992) en Folio chez Gallimard, ou celle de Richard Crevier (1995) chez GF-Flammarion. Comment un lecteur non averti peut-il choisir ? Est-ce la couverture qui va l'influencer ? Ou suivra-t-il plutôt le conseil désinvolte de *L'Evènement du jeudi* : « Les deux éditions les moins chères de l'unique roman de Wilde se trouvent en Folio (n°2360, 40F) et en Presses Pocket (n°6066, 28F) »²⁶ ?

La situation devient encore un peu plus complexe lorsqu'on en vient aux trois éditions d'oeuvres complètes de Wilde existant en France. La première, parue en 1992 au Mercure de France sous la direction d'Alain Delahaye, utilise une cinquième traduction : celle de Léo Lack (1975) légèrement revue par Alain Delahaye lui-même. La seconde, parue à la Bibliothèque de la Pléiade en 1996 sous la direction de Jean Gattégno, reprend tout naturellement la traduction de ce dernier dans une version néanmoins relue par Jean Besson. La troisième, à paraître prochainement dans la collection Bouquins chez Robert Laffont sous la direction de Jacques de Langlade²⁷, reprend quant à elle la traduction d'Edmond Jaloux et de Félix Frapereau. Soit, pour résumer la situation, là encore trois traductions différentes pour trois éditions d'oeuvres

²⁶ *L'Evènement du jeudi*, n°527, semaine du 8 au 14 décembre 1994, p.115. La traduction de Richard Crevier chez GF-Flammarion n'avait pas encore paru, par contre le prix du Livre de Poche se situe entre celui des Presses Pocket et de celui de Folio...

²⁷ Cette nouvelle édition des oeuvres d'Oscar Wilde reprend en grande partie, tout en les complétant et en les remettant à jour, les deux volumes parus chez Stock en 1975 et 1977, sous la direction du même Jacques de Langlade.

complètes d'Oscar Wilde... Comment le lecteur peut-il s'y retrouver ? C'est dans la plupart des cas par le plus grand des hasards qu'il va se décider pour l'une ou l'autre des versions, avec toutes les conséquences que cela entraîne... Cette situation mérite sans aucun doute qu'on l'examine d'un peu plus près.

Avant d'exposer mon plan et ma méthode dans la seconde partie de cette introduction, je me permets d'apporter une dernière précision : je me suis efforcé tout au long de cette étude de rassembler des informations qui puissent intéresser un spécialiste de la traduction, mais aussi une personne s'intéressant à la fortune des oeuvres d'Oscar Wilde en France, ou même le « simple » lecteur de texte traduit pour peu qu'il ait une connaissance suffisante de la langue anglaise. En effet, on comprendra aisément qu'il est impossible de mener une étude sur les traductions d'une oeuvre digne de ce nom, sans citer des extraits du texte original pour le comparer à ses traductions.

2. PLAN ET METHODE

Il m'est impossible d'aborder cette partie autrement qu'en reconnaissant ma dette envers l'ouvrage d'Antoine Berman : *Pour une critique des traductions : John Donne*²⁸.

Certes, il est important de préciser que lorsque ce livre a paru en 1995, mon travail était déjà bien engagé. J'avais développé une approche personnelle de l'analyse de traduction qui accordait une large place à la fois au contexte culturel et littéraire, aux normes en vigueur en matière de traduction, et à la personne du traducteur ainsi qu'à sa conception personnelle de cette tâche. Il me semblait essentiel de me démarquer des trop nombreuses analyses qui se contentent de comparer directement l'original à ses traductions, ou les traductions entre elles, dans le seul but de repérer des différences sans véritablement chercher à comprendre ce qui avait pu les causer.

Les grandes lignes de ma méthode étaient donc déjà définies, ce qui n'a pas empêché le livre de Berman d'exercer une forte influence sur mon travail. D'une part, le fait qu'il propose une méthode de critique de traduction très proche de celle que j'avais imaginée m'a conforté dans ma démarche, mais surtout Berman développe chaque étape de son projet avec une telle profusion d'idées que j'ai abondamment puisé dans son ouvrage pour enrichir ma propre méthode.

Plutôt que de suivre aveuglément le projet de Berman, j'ai préféré m'en inspirer pour préciser ma propre pensée, affiner certains concepts, et élargir mon champ

²⁸ *Op. cit.*

d'investigation. Berman dit d'ailleurs lui-même de sa méthode qu' « elle peut se moduler suivant les finalités particulières de chaque analyste, et se mouler dans toutes sortes de formes textuelles standardisées (article, communication, étude, ouvrage, recension, thèse, etc...). Au reste, il ne s'agit pas de présenter un modèle, mais un *trajet analytique possible*. »²⁹

Chaque fois que cela était possible, j'ai décidé d'utiliser la même terminologie que Berman : elle est à la fois précise et remarquablement choisie, et elle présente l'avantage d'être déjà connue d'un certain nombre.

L'exemple de *Pour une critique des traductions : John Donne* m'a également décidé à mener mon étude sans hésiter à employer la première personne du singulier. L'usage fréquent du « je » est parfois mal perçu, ce qui est tout à fait compréhensible, pourtant il me semble indispensable dans le cas d'une analyse de traduction : d'une part, toute analyse de traduction est nécessairement marquée par la subjectivité de son auteur (nous reviendrons sur ce point un peu plus tard) ; d'autre part, je vais être amené à plusieurs reprises à exposer mes expériences personnelles, avec notamment mes rencontres avec certains traducteurs, et dans ces cas l'usage du « je » permet une souplesse et une précision dans le langage que ne permet pas l'usage de la première personne du pluriel ou d'une tournure plus impersonnelle.

Avant d'aller plus loin dans la présentation de cette étude, il me semble utile de s'interroger sur le « pourquoi » de tant de retraductions. Quelles sont les motivations qui poussent un traducteur à entreprendre une nouvelle version d'une oeuvre?

²⁹ *Ibid.*, p.64.

La première raison, qui est à la fois la plus noble et la plus complexe à étudier, est d'ordre esthétique ou littéraire.

Comme le fait remarquer Paul Bensimon : « Toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donnée. Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l'écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque. »³⁰ Ce rattachement de toute traduction à l'histoire est d'une extrême importance, car aussi mystérieux que cela puisse paraître, si l'original d'un grand texte reste éternellement jeune, ses traductions, elles, vieillissent : elles deviennent caduques...

Comment cela est-il possible ? Comme le dit Pierre Leyris, le potentiel d'une oeuvre continue de se développer alors que la traduction ne la suit généralement pas :

« Une oeuvre écrite sur laquelle le temps n'a pas mordu, continue à s'offrir chez elle dans son intégrité : évidence et mystère, le mystère étant une réserve d'évidences futures. Mais qu'on lui ajuste un vêtement étranger, il ne faudra le plus souvent qu'une génération ou deux - surtout s'il habille une matière poétique - pour qu'il fasse figure de défroque désuète et étriquée, pour que l'idée neuve que nous nous faisons de l'oeuvre passe de toutes parts au travers. Car les mesures d'un temps ne sont pas celles d'un autre. D'ailleurs, peut-être est-ce l'oeuvre elle-même qui, déroulant ses significations latentes, a grandi. Comment demander à un tailleur de faire la part de la croissance, à un traducteur de réserver celles des possibles. »³¹

L'image est d'une grande beauté, mais le propos est lui aussi d'une grande justesse.

³⁰ Paul Bensimon, « Présentation », in : *Palimpsestes*, n°4, « Retraduire », *op. cit.*, p.IX.

³¹ Pierre Leyris cité par Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, *op. cit.*, pp.267-268.

Quelle que soit la qualité d'une traduction, elle ne pourra jamais être définitive, elle restera quelque chose d'inachevé, et il arrivera toujours un moment où elle ne répondra plus à l'attente du public.

Cet état d'éternel inachèvement est dû tout d'abord au rapport intime de la traduction avec la lecture. Nous avons vu que le traducteur commençait toujours par être un lecteur, et le lecteur prend une part active dans la construction du sens d'un texte : « Il est impossible d'épuiser totalement une oeuvre littéraire. Si certains niveaux de sens (déterminés par l'oeuvre) sont, en principe, perceptibles par tous, il n'en reste pas moins que chaque individu apporte, par sa lecture, un supplément de sens. »³² Chaque lecteur utilise son intelligence, ses désirs, et son inconscient, mais également son expérience, sa culture et les valeurs de son époque. Inéluctablement, le traducteur ne peut transposer que sa lecture personnelle d'un texte, fortement marquée par le contexte. Si l'on ajoute à cela la nature nécessairement défailante de la traduction due à la différence entre les langues et à l'absence fréquente d'équivalence directe, on aboutit à ce que Jean et Claude Demanueli appellent « le caractère monosémique et univoque de la traduction face à l'essentielle polysémie et polyphonie du texte de départ »³³.

De plus, comme le soulignait Paul Bensimon un peu plus haut, la traduction est marquée par la langue de son époque. Dans le souci de répondre à l'attente des lecteurs, le traducteur a tendance à adapter sa reformulation à ce qu'il pense être le « goût du jour ». Henri Meschonnic appelle « hors-texte » toutes ces « idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et sur l'impossible (par quoi il

³² Vincent Jouve, *La Lecture* (Paris : Hachette, 1993) p.75.

³³ Jean Demanueli et Claude Demanueli, *La Traduction : mode d'emploi, glossaire analytique* (Paris, Milan, Barcelone : Masson, 1995) p.160.

se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire ».³⁴ Et c'est précisément tout ce hors-texte qui a tendance à vieillir. Plus la traduction est marquée par la mode et le goût du jour, plus vite elle paraîtra datée et sera dépassée.

Il faut accepter ce statut d'inachèvement de la traduction. Là où le texte original continuera d'évoluer, elle vieillira parce qu'elle correspond à un état donné de la langue, de la littérature, et de la culture. Chaque époque proposera sa propre lecture qui remettra en question les lectures précédentes, et inlassablement il faudra retraduire.

Une fois ce principe de vieillissement des traductions admis, un second point concernant la retraduction mérite d'attirer notre attention. En effet, nous savons que toute traduction est par nature défailante, et qu'il y a toujours résistance au traduire. Or, si l'on observe l'histoire de la traduction en France, on constate que c'est très souvent dans les premières traductions d'une oeuvre que la défailance est à son comble, et comme le remarque Antoine Berman : « La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défailance originelle. »³⁵ S'il arrive quelquefois qu'une première traduction soit d'emblée une bonne traduction, il faut le plus souvent plusieurs retraductions pour que puisse venir le temps d'une « grande traduction ».

Paul Bensimon et Antoine Berman ont tous deux tenté de décrire le processus qui permet de passer de la première traduction, qui est généralement une sorte d'introduction de l'oeuvre étrangère, à une traduction qui transpose l'oeuvre dans sa totalité, et qui par conséquent pourra servir de référence pour un temps... Il me paraît

³⁴ Henri Meschonnic, « Traduction, adaptation-palimpseste », in : *Palimpsestes*, n°3, « Traduction/adaptation » (Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990) p.1.

³⁵ Antoine Berman, « La Retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p.5.

intéressant de citer ici ces deux propositions afin de pouvoir y confronter plus tard le cycle des traductions de *The Picture of Dorian Gray*.

Pour Paul Bensimon :

« La première traduction procède souvent - a souvent procédé - à une naturalisation de l'oeuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette oeuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment - s'est fréquemment apparentée - à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original. La première traduction vise généralement à acclimater l'oeuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'oeuvre traduite. [...] La première traduction ayant *déjà* introduit l'oeuvre étrangère, le retraducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l'oeuvre dans son irréductible étrangeté, son « exotisme ». La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité. »³⁶

Le schéma que propose Antoine Berman est plus complexe. Il diffère de celui de Paul Bensimon en ce qu'il introduit des étapes supplémentaires au processus :

« une oeuvre étrangère est lue, par exemple, en France, ou révélée chez nous ; elle est signalée, elle peut être même intégrée dans un corpus d'enseignement de littérature étrangère telle ou telle sans être traduite ; elle peut être publiée sous une forme 'adaptée' si elle heurte trop les 'normes' littéraires autochtones ; puis vient le temps d'une courageuse introduction sans prétention littéraire (destinée généralement à ceux qui étudient cette oeuvre) ³⁷ ; puis vient le temps des premières

³⁶ Paul Bensimon, « Présentation », in : Palimpsestes, n°4, « Retraduire », *op. cit.*, pp.IX-X.

³⁷ Alors que chez Bensimon l'*introduction* d'une oeuvre étrangère est le fait de la première traduction, chez Berman l'*introduction* vient avant la « véritable » première traduction : elle est souvent un simple « mot à mot », parfois destiné à étayer un commentaire. Tout le système de Berman doit beaucoup aux fameuses trois époques de Goethe, où la traduction mot à mot (non-littéraire) précède la traduction adaptatrice ou parodique, qui précède à son tour la traduction interlinéaire élaborée. [cf. : Antoine Berman, « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in : Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin, Georges Mailhos, Henri Meschonnic, Moïse, et Friedrich Schlegel, *Les Tours de Babel, essais sur la traduction* (Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985) pp.115-117.]

traductions à ambition littéraire, généralement partielles et, comme on sait, les plus frappées de défektivité ; puis vient celui des (multiples) retraductions, et, alors, celui de la traduction de la totalité de l'oeuvre. Ce processus est accompagné, soutenu par tout un travail critique. Puis vient - peut venir - une traduction canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps le cycle des re-traductions. »³⁸

D'après Berman, ces phases peuvent se distribuer différemment selon les oeuvres, les époques et les langues ou les cultures réceptrices.

Ces deux modèles sont extrêmement intéressants et il sera utile de les garder à l'esprit pour la suite de cette étude. Jean et Claude Demanuelli y apportent une nuance qui mérite d'être remarquée, même si elle ne concerne pas directement *The Picture of Dorian Gray* :

« le rôle d'acclimatation de la traduction, désormais assistée, voire relayée, par les médias, n'est plus aujourd'hui ce qu'il a pu être jusqu'à la première moitié du XXème siècle, sauf pour une oeuvre dont les spécificités d'écriture offrent des résistances particulières. Les premières traductions semblent se nourrir désormais plus directement au texte-source qu'aux besoins ou aux exigences du public-cible, d'où leur plus grande littéarité. »³⁹

Quoiqu'il en soit, que le traducteur choisisse ou non de lire les précédentes versions, il est évident que l'on ne retraduit pas de la même façon que l'on traduit. Le texte a déjà été introduit dans la langue-culture réceptrice, sa traduction y a une histoire, et le re-traducteur appartient à une « lignée ». Toute retraduction se fait en fonction des précédentes versions, soit qu'elle décide de s'inspirer de l'une d'entre-elles, soit qu'elle décide de rompre avec tout ce qui a déjà été fait. Elle se nourrit des précédentes traductions avant de devenir elle même relais. Pierre Leyris illustre parfaitement ce propos

³⁸ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, pp 56-57.

³⁹ Jean et Claude Demanuelli, *La Traduction : mode d'emploi, glossaire analytique* (Paris, Milan, Barcelone : Masson, 1995) p.161.

lorsque, lors d'une interview avec la revue *L'Âne*, il répond à la question : « Quand vous traduisez une oeuvre qui a déjà été traduite, quel rapport avez-vous avec les traductions antérieures ? » par :

« Je travaille avec et contre elles. Si elles sont par trop mauvaises, je les mets de côté. Si elles sont bonnes, j'en profite comme d'un éventail de suggestions, cherchant constamment à faire autre chose et mieux. Quand il y a une heureuse invention originale qui appartient vraiment en propre au traducteur, je ne la lui vole pas, même si elle est très bonne. Disons que sur trois cents pages, je me permets tout au plus un petit larcin sans conséquence. On peut toujours refaire, honnêtement et valablement, une traduction. »⁴⁰

Il va sans dire que tous les traducteurs n'ont pas la même éthique.

Comme on peut le constater, les motifs littéraires et artistiques susceptibles d'entraîner la retraduction d'une oeuvre sont nombreux, et cela sans même penser au cas de figure où un traducteur décide spontanément de reprendre la traduction d'un texte qu'il affectionne, pour son seul plaisir ⁴¹. Il y a pourtant une seconde cause de retraduction, dont on parle beaucoup moins, qu'on a même souvent tendance à ignorer, alors qu'elle est à l'origine de la plupart des nouvelles traductions : il s'agit des contraintes économiques. On oublie trop souvent l'aspect commercial de l'édition. Les traductions, comme les retraductions, sont des objets de consommation, des produits dont la mise en circulation est régie par les lois de l'offre et de la demande. Même si cela risque de briser certaines de nos illusions, le but principal d'une maison d'édition est de gagner de l'argent, et comme c'est là aussi la motivation première de la plupart des traducteurs, il en

⁴⁰ Pierre Leyris, « Une Posture », in : *L'Âne*, n°4, février-mars 1982, *op. cit.*, p.41.

⁴¹ Je pense par exemple aux traductions des oeuvres de Joseph Conrad parues récemment chez Autrement, et qui sont l'oeuvre d'Odette Lamolle, une honorable octogénaire qui s'est attelée à cette vaste tâche par pur divertissement.

résulte que de nombreuses traductions ou retraductions sont le fruit de commandes basées sur des motifs purement économiques. Il arrive qu'un traducteur connu, un universitaire, ou un écrivain, aille proposer la traduction d'une oeuvre précise à un éditeur, et qu'ils puissent accorder leurs intérêts, mais il s'agit d'un cas de figure assez peu courant.

Il faut également savoir que si un éditeur décide d'inscrire une oeuvre déjà traduite à son catalogue, il lui revient souvent moins cher de faire retraduire cette oeuvre, plutôt que de reverser des droits à un autre éditeur...

Après toutes ces considérations préliminaires, il est temps d'en venir à l'annonce du plan. Même si le processus peut paraître linéaire et itératif, j'ai décidé de consacrer une partie distincte de cette étude à chacune des sept traductions de *The Picture of Dorian Gray*. Chacune de ces sept parties sera subdivisée en quatre sous-parties : la première étudiera l'« horizon du traducteur » pour chaque traduction, la seconde s'intéressera au « traducteur, à sa position traductive et à son projet », la troisième sera consacrée à « l'analyse de la traduction » en elle-même, et la quatrième apportera une conclusion et inclura l'étude de la « réception » et de la « fortune » de chaque traduction. Je vais revenir à chacune de ces sous-parties dans un instant, mais je tiens d'abord à préciser que j'ai décidé de présenter chacune des sept traductions dans un ordre chronologique, ceci afin de bien pouvoir suivre l'*histoire* de la traduction de *The Picture of Dorian Gray* en France, et d'observer de quelle façon les différentes traductions se nourrissent les unes des autres. Chaque partie présente les caractéristiques de la traduction concernée, ainsi que l'évolution qu'elle propose par rapport aux traductions qui l'ont précédée.

Venons-en à la description du contenu de chacune des sous-parties :

- Horizon du traducteur

L'expression est d'Antoine Berman qui utilise également parfois le terme « horizon traductif »⁴². Il faut entendre par là tout le contexte culturel, moral, et littéraire qui entoure l'acte de traduction. C'est-à-dire tout ce qui peut influencer un traducteur dans sa façon de sentir, de penser, et d'agir.

Cet horizon du traducteur est trop souvent négligé dans les analyses de traduction, alors qu'il est d'une importance capitale : il entre pour beaucoup dans les différences qui peuvent exister entre deux traductions d'une même oeuvre, et c'est souvent lui qui rend nécessaire une retraduction.

Nous avons déjà vu l'importance du rôle du contexte dans la lecture d'une oeuvre, de même il existe tout un avant-traduire fait des idées ou des préjugés que peut avoir un traducteur sur l'auteur qu'il traduit, ou sur la portée de son oeuvre, et qui va transparaître dans son travail. Cet avant-traduire est nécessairement influencé par l'opinion du moment...

Cela est d'autant plus important dans le cas d'un auteur comme Oscar Wilde qui a longtemps été considéré comme un écrivain de peu de talent, uniquement connu à cause de son excentricité et du scandale créé par son procès...

L'horizon doit également tenir compte de l'état des pensées et des discussions en matière de traduction. Chaque époque et chaque culture traduit selon des

⁴² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., pp.79-83.

normes qui lui sont propres, et selon sa conception de ce qui est acceptable. Il y a toujours une façon de traduire qui prédomine (ce qui ne signifie pas, loin de là, que tout le monde traduit de cette façon) et par rapport à laquelle le traducteur devra se situer. Les normes évoluent rapidement et, comme le fait remarquer Edmond Cary, même une notion aussi centrale que celle de fidélité est élastique : une traduction considérée comme fidèle un jour ne l'est plus le lendemain ⁴³. Henri Meschonnic souligne lui, avec son mordant habituel, que « chaque époque à les traductions qu'elle mérite »⁴⁴.

L'étude de chacune des traductions de *The Picture of Dorian Gray* débute donc par l'analyse de l'horizon du traducteur. Afin de ne pas donner une image figée du contexte, et de mettre l'accent sur toutes les évolutions qui ont eu lieu depuis la traduction précédente, ces parties traiteront à chaque fois de l'intégralité de la période qui sépare deux traductions (l'intervalle s'étend de quatre à vingt-neuf ans). J'y tiens compte de tout ce qui a pu influencer un traducteur d'une manière ou d'une autre.

Je me suis intéressé à ce qui touchait à l'image d'Oscar Wilde et à la perception de son oeuvre, en mettant bien évidemment l'accent sur la situation en France, mais sans pour autant négliger ce qui se passait dans les autres pays. Je fais mention de la parution d'inédits, d'ouvrages critiques, de biographies, de traductions de ses oeuvres, de la représentation de ses pièces, de manifestations et de commémorations en son honneur, en essayant d'analyser quel a pu être leur impact. J'ai également porté mon attention sur d'autres faits littéraires marquants qui ont pu être de quelque importance : je pense par exemple aux livres dans lesquels Gide avoue son homosexualité... On a d'ailleurs toujours

⁴³ Edmond Cary, *Les Grands traducteurs français* (Genève : Georg, 1963) p.11.

⁴⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II* (Paris : Gallimard, 1973) p.358.

accordé beaucoup d'importance à l'homosexualité d'Oscar Wilde, et il sera intéressant de suivre l'évolution du contexte moral, et les progrès de la tolérance.

Je me suis également intéressé à tous les faits marquants en matière de traduction, que ce soit l'évolution des normes, l'établissement de l'étude de la traduction en tant que discipline à part entière, la parution d'ouvrages critiques ou de grandes traductions, ou encore la création de prix de traduction ou d'associations de traducteurs...

Il est très important de préciser que les sections consacrées à l'horizon du traducteur ne prétendent nullement dresser un inventaire exhaustif de tout ce qui a eu trait à Oscar Wilde ou à la traduction. Face à l'abondance d'informations, il sera impossible de développer ou d'épuiser toutes les pistes qui s'offriront à nous (certaines d'entre-elles mériteraient d'ailleurs de constituer un sujet à part entière). L'objectif ici est beaucoup plus modestement de proposer quelques repères utiles à une meilleure compréhension de l'histoire des traductions de *The Picture of Dorian Gray*.

Afin de ne pas surcharger le texte de notes de bas de page, j'ai choisi de ne donner en notes que les références des ouvrages cités. Les références des nombreux ouvrages simplement évoqués apparaîtront quant à elles dans la bibliographie à la fin de cette étude.

- Le traducteur

Après avoir traité de l'horizon du traducteur, une seconde section sera consacrée au traducteur lui-même, ainsi qu'à sa position traductive et à son projet de

traduction ⁴⁵.

J'ai pris conscience de toute l'importance que pouvait avoir la personnalité de « l'auteur du texte traduit » lors d'une précédente étude que j'ai faite sur les traductions de *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey ⁴⁶. J'y ai eu l'occasion d'analyser ce qui est resté l'unique traduction réalisée par Alfred de Musset, qui était alors âgé d'à peine dix-huit ans, et qui était à l'aube de sa carrière d'écrivain. Non seulement Musset avait de piètres connaissances en anglais, mais il se sentait terriblement à l'étroit dans ses vêtements de traducteur ; aussi n'a-t-il pas hésité à compenser les nombreux contresens et coupures dus à son manque de compréhension du texte original par quelques ajouts de son propre cru qui annoncent déjà ses futurs écrits. Le résultat, bien que fort intéressant pour les admirateurs de Musset, n'a plus grand chose de commun avec l'oeuvre de Thomas De Quincey. Il s'agit bien entendu d'un cas extrême, mais il n'est pas sans enseignements.

De par la nature même de sa tâche, le traducteur bénéficie d'une certaine liberté. Antoine Berman, lui-même traducteur, la définit remarquablement :

« il y a une certaine *impunité* du traducteur, que lui garantissent ironiquement sa solitude et sa déréliction. En conséquence de quoi, le traducteur, 'laissé à lui-même', peut aussi faire 'ce qu'il veut'. Et d'abord s'occuper de l'original à sa guise, au nom de sa *liberté*. Il n'a, en effet, de comptes à rendre à personne. Il peut être asystématique : on ne lui demande que de paraître systématique. Il peut enjoliver, esthétiser si cela lui chante : qui s'en souciera ? Qui ira voir ? Il peut escamoter en douce des problèmes : qui s'en doutera? »⁴⁷.

⁴⁵ Il s'agit là aussi d'expressions empruntées à Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., pp. 73-79.

⁴⁶ *The French Translations of Thomas De Quincey's Works, with a Critical Assessment of Alfred de Musset's L'Anglais mangeur d'opium* (mémoire de maîtrise, Université de Metz, 1992).

⁴⁷ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., pp. 47-48.

Dans la plupart des cas, personne ne va examiner de près ce qu'a fait le traducteur, et les lecteurs du texte traduit n'auront la possibilité de le juger que sur la beauté de son style ou la richesse de son vocabulaire. Tout naturellement, et dans un but strictement commercial, ce sont également ces seules considérations qui vont intéresser le commanditaire, et cela laisse la porte ouverte à toutes sortes de manipulations.

D'où la nécessité de savoir qui est le traducteur. Une multitude de données risquent d'influencer son travail, et un certain nombre de questions méritent d'être posées: le traducteur vit-il uniquement de la traduction ou exerce-t-il une autre profession? Est-il également écrivain ? Quel genre d'oeuvres traduit-il usuellement et quelles autres oeuvres a-t-il traduites ? A-t-il écrit des articles ou des ouvrages sur l'auteur ou l'oeuvre qu'il a traduit ou sur sa pratique de traducteur ? Etc...

Il apparaît par exemple qu'un traducteur qui est aussi écrivain a souvent tendance à imprimer son propre style et ses propres idées en matière d'écriture sur l'oeuvre qu'il traduit. C'est ce qu'ont fait par exemple Alexandre Vialatte avec Kafka, ou Henri Thomas avec Jünger... A l'inverse, un universitaire sera plus enclin à rester très proche du texte original, au risque parfois de confondre traduction et explication de texte. Ni l'un ni l'autre ne dépendent uniquement de la traduction pour subvenir à leurs besoins, ce qui peut leur apporter une certaine indépendance vis à vis de l'éditeur. Ceci n'est pas le cas du traducteur de métier qui doit se plier à toutes les contraintes s'il veut travailler.

Je profite d'ailleurs de cette occasion pour attirer l'attention sur les conditions de travail exécrables des traducteurs. Tout d'abord, il s'agit d'un métier fort mal rémunéré: le feuillet de mille cinq cents signes, soit vingt-cinq lignes de soixante signes, est payé de cinquante à deux cents francs la page, selon la notoriété du traducteur (la rétribution moyenne se situant entre cent dix et cent vingt francs pour une traduction

de l'anglais). Quand on sait qu'il faut souvent six mois pour traduire un ouvrage de deux cents à trois cents pages... Il faut ajouter à cela que les commandes sont imprévisibles, et lorsque commande il y a, le traducteur est souvent pressé par les échéances de son contrat: il est bien entendu hors de question de rendre une traduction avec du retard. Tout ceci l'amène parfois à négliger la qualité pour accroître le rendement.

De plus, une fois la traduction rendue à l'éditeur, elle va passer dans les mains d'un « correcteur », puis d'un « super correcteur » qui vont remanier le texte, et ce bien entendu sans se référer à l'original, afin de l'adapter à la collection dans laquelle il doit paraître. Les « correcteurs », qui doivent justifier leur existence vont multiplier les retouches, et accroître un peu plus le fossé qui sépare la traduction de l'oeuvre originale. Seuls les traducteurs d'une certaine renommée peuvent espérer échapper à ce traitement... A l'inverse de la « révision » que l'on administre à une traduction déjà ancienne, et qui sert, elle, d'argument de vente, il n'est fait mention nulle part de ces « corrections »⁴⁸.

Le monde de la traduction littéraire est impitoyable, et rares sont les personnes qui peuvent vivre exclusivement de cette activité.

Une fois le traducteur mieux connu, il faut tenter d'aller plus loin en essayant de déterminer sa position traductive, c'est à dire le rapport spécifique qu'il entretient avec la traduction. Chaque traducteur a sa propre conception de l'acte de

⁴⁸ Je tiens la plupart de ces informations d'Alain Delahaye qui a dirigé l'édition des *Oeuvres complètes* d'Oscar Wilde parue au Mercure de France en 1992, et que j'ai eu la chance de rencontrer au cours de mes recherches. Alain Delahaye est traducteur de métier, et il a traduit plus de soixante livres de l'anglais, parmi lesquels des oeuvres de Roald Dahl, Patricia Highsmith, John Mac Gahern, Susan Minot, Muriel Spark ou John Updike. Il a été le lauréat de plusieurs prix de traduction ces dernières années.

traduire, de son sens, de ses finalités, et de ses formes. Comme le résume admirablement L'admiral, la question que chaque traducteur doit se poser est :

« à quoi (à qui) une traduction doit elle être fidèle ? A la lettre de la langue-source ou à l'esprit de ce qu'il faudra rendre dans la langue-cible ? Il y a là une antinomie entre deux modes de fidélité possibles. Toute traduction existe dans la tension entre ces deux exigences, nécessaires et contradictoires, qui la définissent ; et elle penchera nécessairement d'un côté ou de l'autre. Qu'il en soit conscient ou non, qu'il l'exprime dans ces termes ou non, tout traducteur se trouvera dans l'obligation de choisir et de se positionner par rapport à ces deux options fondamentales »⁴⁹.

Il s'agit là d'un point essentiel, même si le choix du traducteur n'est pas purement personnel, et s'il est toujours influencé d'une manière ou d'une autre par les normes du moment.

La dichotomie entre ces deux modes de traduction est d'ailleurs loin d'être récente puisque Cicéron avouait déjà de sa traduction des discours d'Eschine et de Démosthène : « Je les ai mis en latin, non pas en traducteur mais en orateur ; les pensées restent les mêmes, ainsi que leur tour et comme leurs figures ; les mots sont conformes à l'usage de notre langue. Je n'ai pas cru nécessaire de rendre mot pour mot ; c'est le ton et la valeur des expressions dans leur ensemble que j'ai gardés. »⁵⁰ L'ensemble du problème était déjà posé, et il a traversé toute l'histoire de la traduction pour nous parvenir. Certes, les termes ont changé, mais que l'on parle de mot à mot et de traduction libre, de traduction de la lettre et de traduction du sens, d'équivalence formelle et d'équivalence dynamique, ou plus récemment de sourciers et de ciblistes ⁵¹, la question reste la même

⁴⁹ Jean-René L'admiral, « Sourciers et ciblistes », in : *Revue d'esthétique*, n°12 (Nouvelle série), (Toulouse : Editions Privat, 1986) p.39.

⁵⁰ Cité par Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, op. cit., p.40.

⁵¹ Ces deux termes ont été créés par Jean-René L'admiral qui les définit ainsi : « J'appelle 'sourciers' ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s'attachent au *signifiant* de la *langue* du *texte-source* qu'il s'agit de traduire ; alors que les 'ciblistes' entendent

pour le traducteur et il lui faut se situer quelque part dans ce vaste débat. Il semblerait simplement qu'avec le temps les deux pôles n'aient cessé de se rapprocher : la traduction littérale aujourd'hui n'a plus qu'un lointain rapport avec le mot à mot qu'elle a pu être à une époque, alors qu'à l'inverse les ciblistes s'éloignent de moins en moins du texte-source. On peut se demander si l'histoire de la traduction n'est pas en train de se diriger, petit à petit, vers cette fameuse voie moyenne, si aléatoire, mais également si souvent considérée comme la plus raisonnable ? Néanmoins, le rapprochement des deux pôles n'exclut certainement pas les excès, ni dans un sens, ni dans l'autre.

Si chaque traducteur a nécessairement une position traductive (consciente ou non), cela ne signifie pas pour autant que sa manière de traduire reste totalement identique d'une traduction à l'autre. En effet, chaque traduction demande à être portée par un projet qui lui est propre. Ce projet est naturellement fortement influencé par la position traductive du traducteur, mais il est également déterminé par les exigences particulières de l'oeuvre à traduire. Une pièce de Shakespeare, par exemple, ne soulève certainement pas les mêmes problèmes qu'un roman de Faulkner, et face à chaque nouvelle situation le traducteur va devoir se poser une multitude de questions : quel type de traduction veut-il proposer ? Comment se situe-t-il par rapport aux précédentes traductions de la même oeuvre ? Quel type de lecteur cherche-t-il à atteindre ? Va-t-il étayer sa traduction par des notes ou une introduction ? Etc... Bien sûr, cette réflexion d'avant-traduction peut prendre des formes multiples et être plus ou moins poussée : son résultat peut aller d'un projet ambitieux fondé sur une analyse très fouillée de l'oeuvre,

respecter le *signifié* (ou plus exactement, le sens et la 'valeur') d'une *parole* qui doit advenir dans la langue-cible. » in : *Revue d'esthétique*, n°12 (Nouvelle série), *op. cit.*, p.33.

jusqu'à la quasi absence de projet qui débouche sur une traduction au « coup par coup », sans direction ni visée précise.

Le projet ne dépend pas toujours uniquement du traducteur : le commanditaire peut imposer ses vues et décréter pour des raisons commerciales qu'une traduction soit faite rapidement et de façon libre, ou dans un style moderne et très accessible... Le type d'édition lui-même a son importance : pour une édition bilingue avec les deux textes en regard, le traducteur collera généralement au texte original, alors que pour une édition destinée aux jeunes il utilisera une langue simple, et qu'il n'hésitera pas à multiplier les notes pour une édition qui se veut plus érudite...

Le projet est extrêmement important pour une traduction, car comme le dit Berman : « [une traduction] va où la mène le projet, et jusqu'où la mène le projet »⁵². Il me paraît utile de préciser que l'existence d'un bon projet ne contredit pas le caractère immédiat et intuitif du traduire, mais il permet d'organiser et de guider la « sensibilité » du traducteur.

La situation la plus intéressante pour une analyse de traduction est celle où le traducteur s'exprime ouvertement sur sa position traductive et son projet. Je pense par exemple à certaines préfaces de traducteurs du XVIIIème siècle qui sont de véritables mines d'informations, comme la « Préface du traducteur » de Pierre Coste dans *De l'éducation des enfants* de John Locke⁵³, ou l'« Avertissement du traducteur » de Jean Barbeyrac dans *Les Devoirs de l'homme et du citoyen* de Samuel Pufendorf⁵⁴. Pour

⁵² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, p.77.

⁵³ John Locke, *De l'éducation des enfants* (Paris : Firmin Didot, 1821).

⁵⁴ Samuel Pufendorf, *Les Devoirs de l'homme et du citoyen* (Amsterdam : H. Schelte, 1707).

prendre un exemple plus récent, et qui nous concerne plus directement, Jean Besson⁵⁵ et Paul Bensimon⁵⁶ ont eux aussi fait précéder leurs traductions respectives de *The Ballad of Reading Gaol* d'Oscar Wilde d'une note dans laquelle ils présentent leur travail (nous y reviendrons). Ce type de préface permet de connaître très précisément les intentions du traducteur, et ainsi d'aborder l'analyse du texte de la traduction à la lueur du projet qui l'a porté. Il n'y a d'ailleurs pas que dans les préfaces qu'un traducteur peut s'exprimer, et il convient également de s'intéresser à d'éventuels essais, traités, ou articles de presse... Malheureusement pour l'étude de la traduction, la grande majorité des traducteurs reste désespérément silencieuse sur sa pratique, soit parce qu'elle n'éprouve pas le besoin de s'exprimer, mais aussi souvent parce que les éditeurs n'accordent pas la place nécessaire à une éventuelle préface et qu'ils poussent à une certaine discrétion... Dans ce cas, la position traductive et le projet du traducteur ne peuvent être déduits qu'à posteriori, à partir du seul texte de la traduction. Toutes les fois où je ne disposais d'aucune information préalable, j'ai pris le parti de ne pas traiter la position traductive et le projet d'un traducteur dans la partie consacrée à sa présentation, mais simplement d'évoquer mes hypothèses au moment de décrire les caractéristiques de la traduction.

Mes recherches consacrées aux différents traducteurs de *The Picture of Dorian Gray* ont été la source de nombreuses déceptions. Elles ont demandé beaucoup de temps pour un résultat souvent minime. J'ai passé de longues heures dans les bibliothèques à la recherche d'éventuelles préfaces, sans grand succès. Je comptais

⁵⁵ Jean Besson, « Introduction », in : Oscar Wilde, *La Ballade de la geôle de Reading* (Lausanne : L'Âge de l'homme, 1989) pp.7-12.

⁵⁶ Paul Bensimon, « Note sur la traduction », in : Oscar Wilde, *Oeuvres* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996) pp.1596-1597.

également beaucoup sur les archives des maisons d'édition : là aussi les résultats ont été peu encourageants. On m'a souvent expliqué que ces archives n'existaient plus ou ne faisaient aucune mention du traducteur. Est-ce la vérité, ou n'a-t-on simplement pas jugé utile de me répondre ? J'ai envoyé une multitude de lettres, et là aussi, un certain nombre sont restées sans réponse, malgré plusieurs relances... J'ai parfois eu l'impression de déranger par mes questions, et qu'on ne souhaitait pas que j'en sache trop sur certaines traductions ou sur les pratiques de certains éditeurs.

Mais si cette partie de mes recherches a été extrêmement décevante, voire frustrante, elle a également été la source de certaines de mes plus grandes satisfactions. J'ai ainsi eu la grande chance de pouvoir rencontrer longuement Jacques de Langlade, Alain Delahaye et Jean Gattégno. Ces discussions m'ont éclairé sur de nombreux points et ont été extrêmement profitables à mon travail ⁵⁷. J'ai également pu entretenir une correspondance très intéressante avec Jean Besson, qui a revu la traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Jean Gattégno pour la Pléiade. Je ne vais pas citer dans cette introduction tous ceux qui ont bien voulu me répondre, et m'aider d'une façon ou d'une autre dans mes travaux, il est simplement amusant de constater que la chance d'obtenir une réponse à mes questions a été directement proportionnelle au sérieux et à la qualité de la traduction concernée...

- Analyse de la traduction

⁵⁷ Jean Gattégno m'a notamment conseillé la lecture d'une thèse de doctorat de 3ème cycle qu'il avait dirigée, et dont le sujet présentait une certaine parenté avec le mien. Il s'agit de la thèse de Claude Lewin-Romney, *Sept traductions françaises d'Alice in Wonderland et leurs auteurs : problèmes et solutions*, (Paris VIII, 1981), (dactylographiée).

L'analyse du texte en soi de chacune des traductions est bien entendu le coeur de cette étude. Toutes les phases qui ont précédé, aussi importantes soient-elles, n'ont servi qu'à préparer l'étape concrète et décisive de la confrontation de l'original et de ses traductions. Cette confrontation a nécessité de multiples et minutieuses lectures, d'abord de l'original, puis de chacune des traductions. Ensuite est venu le temps de la comparaison, souvent ligne à ligne, de l'original et de ses traductions, mais aussi des traductions entre elles. Cette tâche a été longue et parfois fastidieuse, mais elle est absolument nécessaire si l'on veut éviter de tirer des conclusions hâtives. Il est simplement dommage que les analystes de traduction n'ont quasiment jamais accès aux manuscrits et aux ébauches des traducteurs afin de pouvoir suivre la progression de leur travail, ce qui serait du plus grand intérêt. Contrairement à ce qui se passe pour les écrivains, dont le moindre griffonnage est souvent soigneusement conservé et disponible à la consultation, les manuscrits des traducteurs, s'ils ne disparaissent pas purement et simplement, restent honteusement cachés.

Je me suis efforcé de montrer les principales caractéristiques de chacune des traductions à l'aide des exemples les plus représentatifs. Je n'ai pas nécessairement recherché les aspects les plus spectaculaires : un contresens, même énorme, s'il reste isolé ne prouve absolument rien : même les meilleures traductions ne sont pas parfaites, il reste toujours des défaillances... Il a déjà été mentionné ci-dessus qu'il était trop facile de s'acharner sur un traducteur qui n'est pas là pour se défendre : je me suis donc efforcé de présenter les qualités des traductions autant que leurs défauts. Toutefois, comme le signale Michel Ballard : « Il est humain que celui qui a produit, souvent à grand peine,

une oeuvre quelle qu'elle soit, fasse preuve de susceptibilité, mais on ne peut empêcher la critique externe de s'exercer, et il est sain qu'un regard extérieur se porte sur ce dont on risque de ne pas être assez détaché. »⁵⁸

Comme je l'ai signalé plus haut, chaque traduction est traitée séparément en respectant l'ordre chronologique, mais je me suis permis, quand cela m'a semblé utile, de rappeler les traductions précédentes, afin de bien mettre en évidence toute évolution, qu'elle soit positive ou négative. J'ai également entrepris, une fois les sept traductions présentées, d'étudier douze exemples supplémentaires en mettant en parallèle chacune des sept propositions. Cette double perspective devrait permettre de mieux saisir la spécificité et la valeur de chacune des traductions.

Il reste à aborder un dernier point qui n'est pas sans faire problèmes : il s'agit de l'évaluation des traductions. En effet, toute analyse de traduction aboutit nécessairement à une forme d'évaluation du travail du traducteur et le risque de cette évaluation est que l'analyste ne puisse être totalement neutre. Tout comme chaque traducteur a une position traductive, chaque analyste a une préférence pour une certaine manière de traduire. Il se positionne lui aussi, à sa façon, par rapport aux deux options fondamentales de traduction. Certains n'hésitent d'ailleurs pas à souligner avec clarté leur engagement, ce qui me paraît être une attitude saine. Pour citer simplement quelques spécialistes de la traduction que j'ai déjà mentionnés dans cette étude : Berman se voulait « sourcier » tout comme Meschonnic, alors que Ladmiral, lui, se range parmi les « ciblistes ». Sans avoir aucunement la prétention de me comparer à eux, j'avoue me sentir plus proche des idées des « sourciers » que de celles des « ciblistes ». J'apprécie

⁵⁸ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, op. cit., p.278.

tout particulièrement quand un traducteur reste très proche de la lettre du texte-source, même si j'estime que la langue d'arrivée doit rester agréable à lire . Néanmoins, rien ne me permet d'affirmer que la manière de traduire que je préfère est la seule à être digne d'estime. Il est parfaitement légitime qu'un autre analyste, un traducteur ou un lecteur privilégie une forme de traduction plus libre. Toutes les formes de traduction ont le droit d'exister.

Par conséquent, même s'il y aura toujours une part de subjectivité dans l'évaluation d'une traduction, il faut selon moi tenter d'accepter l'acte de traduction dans toute sa diversité. Il faut essayer d'éviter que l'analyse se contente de refléter les idées personnelles de l'auteur, et devienne ainsi l'instrument d'une seule conception de la traduction. Pour cela l'évaluation doit être fondée sur des critères aussi objectifs que possible, et qui fassent l'objet d'un consensus assez large.

Antoine Berman propose un double critère que me paraît fort satisfaisant: il base son évaluation sur la « poéticité (au sens large) et l'éthicité » de la traduction ⁵⁹.

Par « poéticité », il entend que le traducteur réalise un véritable travail textuel qui soit à la fois cohérent et logique. Une traduction ne peut se contenter d'être l'un de ces « collages », où le traducteur tantôt traduit littéralement, tantôt traduit librement, tantôt pastiche, tantôt adapte, sans aucun souci d'unité , ce qui à force rend le texte pour le moins indigeste, sinon totalement illisible. Une traduction doit être une oeuvre littéraire véritable et à part entière, tout comme l'original, et ce, quels que soient la position traductive et le projet du traducteur.

Le second critère retenu par Berman est l'« éthicité » de la traduction, c'est-à-dire un certain « respect » du texte original. Le mot « respect » signifie ici que le

⁵⁹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, p. 92.

traducteur doit s'efforcer d'éviter toute manipulation du texte. Ces manipulations peuvent prendre des formes et des proportions très variables selon qu'elles sont préméditées ou plutôt dues à la faiblesse ou à la paresse du traducteur : elles peuvent aller de la déformation pure et simple des propos de l'auteur, ou de la coupure non signalée, jusqu'à une gamme complète de transformations, d'omissions et de simplifications moins importantes, mais dont la répétition peut devenir tout aussi gênante. Toutes ces manipulations témoignent d'une attitude profondément irrespectueuse du traducteur non seulement vis-à-vis de l'original, mais aussi vis-à-vis du lecteur.

De nombreux traducteurs sont conscients des obligations morales qui leur incombent, et ceux qui sont réunis au sein de l'A.T.L.F. (Association des Traducteurs Littéraires de France) ont ainsi adopté au cours de leur assemblée générale du 12 mars 1988 un *Code de déontologie du traducteur littéraire* destiné à définir les normes éthiques de leur profession ⁶⁰. Il s'agit d'un document extrêmement intéressant dont je me permets ici de citer deux articles : « Le traducteur se doit de connaître l'étendue de sa compétence et s'abstient de traduire un texte dont il ne pourrait maîtriser l'écriture ou le champ de connaissances qu'il implique », et « Le traducteur s'interdit d'apporter au texte toute modification ou déformation de nature à altérer la pensée ou le style de l'auteur. Il ne pourra effectuer les coupures ou remaniements du texte qu'avec l'assentiment ou la volonté clairement exprimée de l'auteur. Si l'oeuvre appartient au domaine public, il devra, dans la mesure du possible, signaler les coupures qu'il aura été amené à faire. » On peut constater que ce code de déontologie confirme la notion de respect du texte original tel que la conçoit Berman, il est simplement dommage qu'il ne soit pas mis en pratique

⁶⁰ Ce document peut être obtenu sur simple demande auprès de l'ATLF. Il figure dans l'appendice de cette étude (cf. p. 498).

par plus de traducteurs.

Il me reste à ajouter au sujet de l'éthicité de la traduction qu'il n'y a tromperie que dans la mesure où les manipulations sont passées sous silence. Dès lors que le traducteur annonce clairement ce qu'il a décidé de faire, il a pratiquement tous les droits. Personne ne peut empêcher un traducteur d'adapter plutôt que de traduire, mais dans ce cas il faut qu'il s'explique clairement à ce sujet. Le lecteur a le droit, lui, de savoir. On peut prendre pour exemple le XVIIème ou le XVIIIème siècle où l'on traduisait très librement, mais non sans en avertir le lecteur. Ainsi, quand Jean-Baptiste de Rosemond a traduit l'*Histoire de la réformation de l'Eglise d'Angleterre* de Gilbert Burnet, il n'a pas hésité à signaler :

« Pour ce qui concerne la traduction que j'ai faite de cette excellente histoire, j'ai tâché de la rendre juste et agréable ; d'y joindre ensemble, la netteté, et l'exactitude ; et de rapporter fidèlement les pensées de mon auteur, sans leur faire perdre la naïveté, qu'elles ont dans l'original. Ainsi, je me suis donné la liberté, d'en habiller quelques-unes à notre mode ; de transposer des matières, et de leur donner un ordre, qui me semblait plus proportionné, à notre manière d'écrire... »⁶¹.

Quel dommage que l'on ait perdu cette habitude d'avertir le lecteur de ce qui l'attend...

- Conclusion

Une fois la traduction analysée, il faudra encore apporter une conclusion à chacune des parties. Cette conclusion s'efforcera de voir dans quelle mesure la traduction

⁶¹ Jean-Baptiste de Rosemond, « Avertissement du traducteur », in : Gilbert Burnet, *Histoire de la réformation de l'Eglise d'Angleterre* (Londres : Richard Chiswel and Moise Pitt, 1683).

concernée pouvait être considérée comme satisfaisante au moment de sa parution, et dans quelle mesure elle l'est encore aujourd'hui. Nous pourrions en déduire si une retraduction rapide aurait été - ou est - souhaitable, et pour quels motifs.

La conclusion traite également de la « réception » et de la « fortune » de chacune des traductions.

Par « réception », il faut bien sûr comprendre l'accueil qu'une traduction a obtenu de la part de la critique. Je me suis mis à la recherche d'éventuels articles concernant les différentes traductions de *The Picture of Dorian Gray*, l'intérêt étant que le critique remarque la traduction « en tant que telle », et qu'il la juge ou la présente à ses lecteurs... J'ai contacté d'innombrables journaux et revues afin de consulter leurs archives, mais le résultat a été extrêmement décevant : les rares articles que j'ai pu repérer se contentent généralement d'annoncer la parution du roman dans une nouvelle édition, et de résumer très vaguement l'intrigue, ou la vie d'Oscar Wilde. Je comptais également sur d'éventuels dossiers de presse tenus par les éditeurs, mais on m'a répondu soit qu'ils avaient disparu avec le temps, soit qu'ils n'existaient pas dans le cas d'éditions en format de poche. En conséquence, la section consacrée à la réception d'une traduction sera souvent extrêmement réduite.

Par la « fortune » d'une traduction, j'entends le nombre de rééditions dont elle a fait l'objet, et si elle a éventuellement été incluse dans un volume d'oeuvres complètes. Il est intéressant de voir si une traduction est restée disponible sur une longue durée ou si elle a rapidement disparu de la circulation. Il est également intéressant de voir dans le cas d'une traduction qui a bénéficié de nombreuses rééditions, si cela est dû à sa qualité ou simplement à des motifs d'ordre économique.

Voici donc le plan et la méthode de cette étude largement exposés, mais avant d'entrer dans le vif du sujet avec la première traduction du roman de Wilde, il m'a semblé utile d'aborder quelques points supplémentaires afin d'apporter le meilleur éclairage possible à l'analyse des traductions qui va suivre.

Les différents éléments concernés ont été rassemblés dans un chapitre intitulé « Prolégomènes ».

Tout d'abord, il m'a paru important d'apporter quelques précisions sur Oscar Wilde : nous avons vu qu'il était un personnage pour le moins controversé, et les péripéties de sa vie ont grandement influencé la réception de son oeuvre.

La deuxième partie de ces « Prolégomènes » propose une étude approfondie de *The Picture of Dorian Gray*. Elle porte une attention toute particulière aux différentes révisions que Wilde a apporté à son texte, ainsi qu'au scandale qui a suivi sa première publication en 1890.

Enfin, dans le cadre d'un sujet sur les traductions françaises d'une oeuvre, il m'a semblé intéressant d'aborder les rapports privilégiés que Wilde entretenait avec la France, mais aussi ceux moins connus qu'il entretenait avec les traducteurs et la traduction.

PROLEGOMENES

1. OSCAR WILDE

Il est apparu dès l'introduction à cette étude que la personnalité et les péripéties de la vie d'Oscar Wilde ont fortement influencé la réception de son œuvre. D'une part, il est incontestable que Wilde était un personnage haut en couleur qui s'est appliqué tout au long de sa vie à brouiller les pistes. Il a multiplié les expériences les plus diverses, et s'est réfugié derrière une foule de masques, n'hésitant pas à affirmer tout et son contraire pour le simple plaisir d'un bon mot. A cela il faut ajouter que son procès a eu un énorme retentissement, et que Wilde est sorti brisé de son expérience de la prison. Tous ces événements ont malheureusement fait que son œuvre littéraire a trop souvent été repoussée au second plan. Aujourd'hui encore, près d'un siècle après sa mort, on ne sait pas toujours ce qu'il faut réellement penser de Wilde, et si l'on doit plutôt s'intéresser à ses talents de causeur, au scandale de son procès, ou à son œuvre d'écrivain.

Il s'agit là d'un point très important qui mérite d'être développé. Tout au long de cette étude, les chapitres consacrés à l'« horizon du traducteur » s'efforceront de suivre l'évolution de l'image de Wilde à travers les années. Mais il me semble important de faire ici quelques remarques préalables afin de tenter de cerner qui était véritablement l'auteur irlandais, et d'essayer de comprendre pourquoi son talent d'écrivain a si souvent été contesté.

Oscar Wilde ne pouvait pas laisser indifférent. Pendant toute la première partie de sa vie, il a finalement bien peu écrit et pourtant son nom était dans tous les

journaux. Il a su admirablement se servir des médias pour se faire connaître , ne reculant devant aucune frasque pour faire parler de lui. Il avait parfaitement compris qu'il valait mieux se faire détester plutôt que de passer inaperçu, et il n'hésitait pas à parader dans les théâtres ou dans les rues de Londres vêtu des tenues les plus extravagantes, ou à multiplier les provocations et les déclarations fracassantes. Ainsi, par exemple, lorsqu'il arriva à New York pour une tournée de conférences à travers les Etats-Unis il répliqua au douanier qui lui demandait ce qu'il avait à déclarer : « I have nothing to declare except my genius »¹. Ce type d'affirmation faisait bien sûr le bonheur des journalistes qui en remplissaient leurs colonnes. Oscar Wilde était une véritable vedette médiatique, et en cela il était probablement bien en avance sur son temps.

Son arme favorite était la parole. Il a su merveilleusement utiliser ses dons de causeur pour enchanter ses auditeurs. Henri de Régnier a su restituer admirablement l'atmosphère des salons que Wilde fréquentait : « La nappe était couverte d'un surtout et d'un chemin de violettes odorantes. Le champagne grésillait dans les verres ; les couteaux d'or pelaient les fruits. Mr Wilde parlait. »² On ne pouvait que l'écouter admirativement. André Gide se rappelle : « Nous étions quatre, mais Wilde fut le seul qui parla. Wilde ne causait pas : il contait. Durant presque tout le repas il n'arrêta pas de conter. Il contait doucement, lentement ; sa voix même était merveilleuse ».³

Ecouter Wilde était une expérience qu'on ne pouvait oublier comme le confirme William Butler Yeats : « Ma première rencontre avec Oscar Wilde fut une source d'étonnement. Jamais encore je n'avais entendu un homme parler avec des

¹ Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (New York : Vintage Books, 1988) p. 160.

² cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde, ou la vérité des masques* (Paris : Editions Mazarine, 1987) p.180.

³ André Gide, *Oscar Wilde* (Paris : Mercure de France, 1946) p. 15.

phrases parfaites, comme s'il eut passé une nuit de labeur à les écrire, et cependant toutes spontanées. Il y avait ce jour là chez Henley, un homme plein du dépit secret de la bêtise, qui l'interrompait de temps en temps, toujours pour entraver sa pensée ou y jeter le désordre ; et je remarquai avec quelle maîtrise il était déjoué et désarçonné. De même, il m'apparaissait que l'impression d'artificialité, dont tout ceux qui ont entendu Wilde ont, je crois, témoigné, venait de la parfaite rondeur de ses phrases et de l'assurance qui la rendait possible. Il passait sans effort d'un trait d'esprit rapide et imprévu à une rêverie élaborée ».⁴ Oscar Wilde avait certainement beaucoup de talent et une grande facilité. De plus, il apparaîtra dans la suite de cette étude qu'il exagérait constamment cette facilité en affirmant faussement que ses oeuvres étaient écrites à la va-vite, sans y porter trop d'attention. Cela dérangeait fortement ses pairs obligés eux de travailler dans la douleur et qui s'empressaient d'affirmer que cette facilité était de la superficialité qui ne pouvait être la source d'aucune profondeur.

Oscar Wilde était un personnage plus grand que nature. Un fois qu'on l'avait vu ou entendu, on ne pouvait plus l'oublier : on ne pouvait que l'aimer ou le détester. Sa réputation a précédé ses écrits, et il était inévitable qu'elle jetât de l'ombre sur son oeuvre d'écrivain. Il était absolument impossible pour les contemporains de faire abstraction de la personnalité de l'auteur. La concurrence était forte, peut-être trop forte, pour ses écrits, et il a fallu beaucoup de temps pour que l'on prenne enfin la peine d'évaluer ceux-ci sur leur valeur propre.

Si dès ses débuts Oscar Wilde a beaucoup dérangé par ses provocations et

⁴ Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde, ou la vérité des masques*, op. cit., p. 125.

son insolente facilité, la goutte d'eau qui a fait déborder le vase a été le scandale qui a entouré son procès. Nombreux ont été ceux qui ont profité de sa condamnation pour le renier, l'enfoncer ou prendre leur revanche. L'occasion était trop belle pour se débarrasser de cet empêcheur de tourner en rond.

Sans pour autant rappeler ici toute l'histoire de ce procès, il me paraît important de faire quelques mises au point. On parle souvent d'injustice aujourd'hui lorsque l'on parle de l'affaire Wilde. Il faut rappeler qu'au moment du procès en 1895, il existait une loi en Angleterre datant de 1885 qui stipulait que « Tout homme qui, en public ou en privé, commet un acte d'indécence grave avec une autre personne du sexe masculin, ou est complice d'un tel acte, ou favorise ou essaye de favoriser la participation à cet acte se rend coupable d'un délit passible, à la discrétion de la cour, d'une peine de prison, n'excédant pas deux ans, avec ou sans travaux forcés. »⁵ Nul autre que Robert Badinter, ancien ministre de la justice et garde des sceaux, n'est mieux placé pour rappeler qu'en vertu de cette loi « Wilde n'a nullement été la victime d'une erreur judiciaire. Aucun doute n'existe dans son cas. Wilde a bien commis des actes obscènes (*gross indecency*) avec les jeunes gens cités à l'audience par maître Carson, l'avocat de Queensberry... »⁶. Aussi terrible et obsolète que cette loi puisse paraître aujourd'hui, la condamnation de Wilde n'est absolument pas contestable d'un point de vue juridique.

Par contre, là où la décision de la justice anglaise est beaucoup plus discutable, c'est que Wilde a été l'une des rares personnes à avoir été condamnée en vertu de cette loi, alors qu'il n'était très certainement pas le seul homosexuel d'Angleterre. Comme le remarque Robert Badinter : « En vérité, les actes 'gravement indécents' punis

⁵ Odon Vallet, *L'affaire Oscar Wilde* (Paris : Albin Michel, 1995) p.19.

⁶ Robert Badinter, « Oscar Wilde ou l'injustice », in : C. 3. 3. (Arles : Actes Sud Papiers, 1995) p.14.

par la loi de 1885 étaient pratiques courantes et presque admises dans les écoles et les universités où étaient élevés les fils de l'aristocratie anglaise »⁷. Seulement, les pratiques homosexuelles réprimées par la loi étaient généralement tolérées par la police, pourvu qu'elles demeurent ignorées du public. Certes, Wilde était tout sauf un modèle de discrétion, mais il est incontestable qu'il y a eu deux poids et deux mesures dans ce cas précis. D'une part, Wilde dérangeait beaucoup de monde par ses provocations incessantes, et il y a eu un acharnement tout particulier à le faire condamner. D'autre part, sa condamnation a permis d'étouffer une affaire semblable à laquelle était mêlé Lord Roseberry, le Premier Ministre de sa Majesté.⁸ Robert Badinter conclut très justement son essai en écrivant : « Rarement comme dans l'affaire Wilde, la justice aura sacrifié un bouc émissaire pour satisfaire les passions et les angoisses mal refoulées d'une société puritaine. »⁹ De plus, n'est-il pas étonnant que Lord Douglas, l'amant de Wilde et le fils de l'accusateur Queensberry, n'ait absolument pas été inquiété dans le cadre de cette affaire ?

Il faut ajouter à cela qu'on ne s'est pas contenté d'envoyer Wilde en prison, mais que ses pièces ont été retirées de l'affiche et que *The Picture of Dorian Gray* a été interdit de publication en Angleterre. Il ne suffisait pas d'atteindre l'homme, il fallait également discréditer l'oeuvre de l'écrivain en la traitant d'immorale, et en espérant ainsi la vouer à l'oubli.

Il semble de bon ton aujourd'hui de vouloir faire passer Oscar Wilde pour un martyr de l'homosexualité. Cette idée semble discutable principalement parce que c'est une position que lui-même n'a jamais voulu adopter, notamment lors de son procès où il

⁷ *Ibid.*, p.30.

⁸ *Ibid.*, p.21.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

a préféré nier les accusations plutôt que de défendre la cause homosexuelle et de tomber la tête haute. D'autre part, en réclamant la réhabilitation de l'auteur irlandais comme le fait actuellement l'association homosexuelle britannique Outrage, on risque de déplacer le débat en plaçant l'homosexualité de Wilde avant ses qualités littéraires. Comme le fait fort justement remarquer son petit-fils Merlin Holland : « Je ne suis pas favorable à un pardon. Même si cela convient tout à fait aux militants gays, faire de Wilde un porte parole de la cause homosexuelle est une erreur. Il suffit de lire *De Profundis* pour comprendre que Wilde plaçait son art bien au-dessus de son plaisir. Il ne s'agit pas de nier son homosexualité, au contraire. Mais le procès fait partie de son histoire, et je ne vois pas pourquoi on tenterait d'effacer ce qui s'est passé. »¹⁰

Merlin Holland a évoqué ci-dessus un point extrêmement important : en dépit de toutes les poses qu'il a affecté de prendre, Wilde tenait énormément à son oeuvre, et celle-ci mérite que l'on s'y intéresse pour ses qualités propres. Malheureusement pour lui, la personnalité et le destin de Wilde ont tellement frappé l'imagination de ses contemporains que les livres de souvenirs évoquant son histoire n'ont cessé de paraître, même de nombreuses années après sa mort. Tout le monde s'y est mis, de ses amis les plus proches comme Douglas, Harris ou Sherard aux noms les plus illustres de la littérature comme Shaw, Yeats, Gide et bien d'autres encore. Si certains de ces témoignages nous permettent de partager son formidable talent de causeur ou évoquent avec dignité et émotion sa triste déchéance, nous verrons tout au long de cette étude que la plupart ne sont qu'un amas sans intérêt d'anecdotes souvent fantaisistes ou

¹⁰ « Oscar Wilde, reconnu mais pas pardonné » in : *Libération* du jeudi 16 février 1995, p.30.

d'attaques liées à sa condamnation. La légende de Wilde n'a cessé de s'accroître aux dépens de son oeuvre. Ce n'est que très progressivement avec le temps et la disparition de tous ceux qui l'ont connu que les collections de souvenirs ont commencé à faire place aux critiques de l'oeuvre de Wilde.

Si l'on excepte l'Angleterre, on peut constater que ce phénomène est beaucoup plus prononcé en France que dans les autres pays du continent ¹¹. Cela vient probablement du fait que Wilde y a passé beaucoup de son temps, qu'il y a particulièrement brillé dans les salons, et que c'est à Paris qu'il a pitoyablement terminé sa vie. Mais il faut également évoquer le rôle essentiel qu'a joué André Gide à cet égard.

Gide, « le contemporain capital », personnage central de la littérature française de ce siècle, et maître à penser de toute une génération... Sa route a croisé celle d'Oscar Wilde de nombreuses fois entre 1891 et 1900, et son statut est tel qu'aucune étude française sur l'auteur irlandais ne peut omettre de le citer : dès que l'on parle de Wilde en France, tôt ou tard Gide apparaît. Il a une sorte de présence obsédante...

L'épisode le plus connu de leurs rencontres est sans doute ce jour de 1895 à Alger où Wilde a offert un jeune musicien arabe à André Gide. Gide a longuement relaté cette aventure dans *Si le grain ne meurt* ¹², s'efforçant de faire jouer à Wilde le rôle d'un corrupteur froid et cynique. Il s'est beaucoup moins étendu sur leur première rencontre et sur la façon dont il était tombé sous son charme.

¹¹ Si l'on prend la cas de l'Allemagne par exemple, les ouvrages d'Oscar Wilde y étaient étudiés dans les écoles alors qu'il était encore en prison, et ses pièces y ont été de grands succès dès 1902.

cf : Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde* (Londres : Rupert Hart-Davis, 1954) p.87.

¹² André Gide, *Si le grain ne meurt* (Paris : Gallimard, collection Folio, 1991) pp.337-342. La première édition courante de ce livre date de 1926. En 1920-21, Gide en avait fait imprimer treize exemplaires à Bruges pour « préserver l'avenir ».

La rencontre eut lieu chez la Princesse Ourousoff et Gide fut immédiatement ébloui et fasciné comme le prouve une lettre à Paul Valéry datée du 28 novembre 1891 : « L'esthète Oscar Wilde...Ô, admirable, admirable celui-là »¹³, suivie d'une autre datée du 4 décembre : « Wilde s'ingénie pieusement à tuer ce qui me restait d'âme, parce qu'il dit que, pour connaître une essence, il faut la supprimer : il veut que je regrette mon âme. L'effort pour la détruire est la mesure de toute chose. »¹⁴ Aux dates des 11 et 12 décembre, les mots « WILDE, WILDE » écrits en larges caractères barrent les pages de l'agenda de Gide¹⁵. Ils vont ainsi se voir régulièrement pendant un mois et Gide est profondément troublé comme en témoignent les pages arrachées de son journal correspondant à ces dates. Diane de Margerie remarque fort justement que « Wilde, qui a trente sept ans vampirise Gide au point que ce dernier écrit à Valéry : ' Depuis Wilde je n'existe que très peu'. Et c'est sans doute ce sentiment que Gide ne lui pardonnera pas ou du moins que, jalousement, il gardera car il ne perd jamais rien. »¹⁶ Gide ajoutera dans son journal à la date du 1er janvier 1892 : « Wilde ne m'a fait je crois que du mal. »¹⁷

Comme on le voit les rapports entre les deux hommes sont d'une extrême complexité, et il faut toujours garder à l'esprit l'amertume que Gide a pu éprouver en repensant à cette première rencontre.

Quoi qu'il en soit, il est l'un de ceux qui a le mieux connu Wilde, et à sa mort il lui a dédié un essai qui est d'une extrême importance. Ce texte intitulé « In Memoriam » a tout d'abord été publié dans la revue *L'Ermitage* en 1902, avant d'être

¹³ Cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde, op. cit.*, p.354.

¹⁴ *Ibid.*, p.355.

¹⁵ Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde écrivain français* (Paris : Stock, 1975) p.27.

¹⁶ Diane de Margerie, « Les rencontres d'André et d'Oscar », in : *Le Magazine Littéraire*, n° 306, janvier 1993, pp.56-57.

¹⁷ André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951) p. 28.

intégré au volume de critiques *Prétextes*, paru au Mercure de France en 1903, puis d'être uni en 1910 à un article sur la traduction française du *De Profundis* pour former un petit volume intitulé *Oscar Wilde*, également au Mercure de France.

Si cet essai me semble aussi important, ce n'est pas parce que Gide y décrit Wilde avec une finesse et une précision pourtant rarement égalées, c'est plutôt parce qu'il y juge son oeuvre d'écrivain avec une extrême sévérité :

« Lorsque le scandaleux procès, qui passionna l'opinion anglaise, menaça de briser sa vie, quelques littérateurs et quelques artistes tentèrent une sorte de sauvetage au nom de la littérature et de l'art. On espéra qu'en louant l'écrivain on allait faire excuser l'homme. Hélas ! un malentendu s'établit ; car, il faut bien le reconnaître : Wilde n'est pas un grand écrivain. La bouée de plomb qu'on lui jeta ne fit donc qu'achever de le perdre ; ses oeuvres, loin de le soutenir semblèrent foncer avec lui. »¹⁸

Suit un long développement dans lequel il oppose la grandeur de l'homme au dilettantisme de l'écrivain. Lorsque l'on connaît le poids de chacune des paroles de Gide, il s'agit là d'un véritable coup de couteau dans le dos. Il allait enfoncer le clou en citant une phrase que Wilde lui aurait confiée un jour : « J'ai mis tout mon génie dans ma vie, je n'ai mis que mon talent dans mes oeuvres. »¹⁹ Il s'agit sans aucun doute d'un trait d'esprit magnifique, tout à fait « Wildien », mais comme tout ce qu'a dit celui-ci, il faut le prendre avec beaucoup de prudence... Malheureusement, très rapidement cette formule a fait le tour du monde ! En effet elle était une véritable bénédiction pour les biographes : quelle meilleure introduction possible pour un ouvrage consacré à la vie de Wilde ? En conséquence, elle a été répétée inlassablement à travers les années, et il est pratiquement impossible d'ouvrir un livre sur l'auteur irlandais sans rencontrer cette formule... Le

¹⁸ André Gide, *Oscar Wilde* (Paris : Mercure de France, 1946) p.12.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

préjudice pour l'oeuvre de Wilde a été immense, et il est encore loin d'être totalement réparé. Avec son essai, Gide a certainement contribué plus que quiconque à la légende de Wilde, aidé en cela par les poses qu'affectait de prendre ce dernier.

C'est dommage, d'autant plus que Gide lui-même allait rapidement changer d'avis et l'on peut lire dans son journal à la date du 29 juin 1913 : « Certainement, dans mon petit livre sur Wilde, je me suis montré peu juste pour son oeuvre et j'en ai fait fi trop à la légère, je veux dire : avant de l'avoir connue suffisamment ».²⁰ Malheureusement ce journal ne sera édité que des années plus tard, alors que son essai continuait d'être réédité régulièrement.

Ce n'est qu'en 1946 que Gide a estimé utile de faire précéder les deux essais de son *Oscar Wilde* d'une notice stipulant : « Incapable de rien récrire, je les redonne tous deux sans changer un mot à leur texte bien que, sur un point tout au moins, mon opinion se soit profondément modifiée : il me paraît aujourd'hui que dans mon premier essai j'ai parlé de l'oeuvre d'Oscar Wilde, et en particulier de son théâtre, avec une injuste sévérité. Les Anglais aussi bien que les Français m'y invitaient, et Wilde lui-même montrait parfois pour ses comédies un amusant dédain auquel je m'étais laissé prendre... »²¹ Quarante-quatre années avaient passé depuis la première parution de « In Memoriam », et beaucoup de mal avait déjà été fait.

Gide s'est laissé prendre au dédain que Wilde affectait d'éprouver pour ses pièces, et il n'est certainement pas le seul. Tout au long de sa vie, Wilde s'est réfugié derrière une myriade de masques, et a adopté les poses les plus diverses ; il en résulte que

²⁰ André Gide, *Journal 1889-1939*, op. cit., p. 389.

²¹ André Gide, *Oscar Wilde*, op. cit., pp. 7-8.

trop souvent l'on ne sait plus ce qu'il faut réellement penser de lui. Il a été un formidable acteur, et la multitude de rôles qu'il a endossés doit nous inspirer la plus grande méfiance, autant à propos de ses dires que de ses écrits. Aucune formule ne semble mieux le décrire que la conclusion de l'un de ses essais, *Truth of Masks*, dans lequel, après un long développement sur l'utilisation du costume dans la représentation des pièces de Shakespeare, il finit par une ultime pirouette en écrivant : « Not that I agree with everything that I have said in this essay. There is much with which I entirely disagree. The essay simply represents an artistic standpoint, and in aesthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true.²² » Il faudrait constamment garder ce passage présent à l'esprit lorsque l'on étudie Oscar Wilde.

Sa vie est une sorte de gigantesque jeu de rôles, et pourtant j'ai été frappé lors de mes discussions avec les personnes qui comme moi ont été amenées à passer beaucoup de temps à l'étudier (je pense notamment à Jean Gattégno, Alain Delahaye, et Jacques de Langlade) qu'il y a unanimité à admettre qu'il faut se donner la peine d'aller voir ce qui se cache derrière toutes ces poses. En effet, si l'on prend cette peine, on se rend compte que si Oscar Wilde avait une apparence extravagante, superficielle, voire vaniteuse, il était au fond un homme extrêmement humain, chaleureux et généreux. Même lorsqu'il ne possédait presque plus rien, il a toujours été prompt à partager ses maigres ressources avec ses proches. Cette générosité alliée à une certaine naïveté dans le choix de ses amis a fait de lui la victime idéale pour ceux qu'il appelait lui-même les « panthères »²³.

²² Oscar Wilde, « Truth of Masks », in : *Complete Works* (Londres et Glasgow : Collins, 1991) p.1078.

²³ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit. , p.449.

Il en va de même pour ses écrits. Si l'on gratte un peu sous l'artificialité de certaines poses et sous la légèreté du ton, on se rend compte que ses oeuvres sont loin d'être sans profondeur. Oscar Wilde aimait amuser, et peu d'auteurs ont su procurer autant de plaisir à leurs lecteurs, ce qui est loin d'être négligeable ; mais cela n'empêche pas qu'il a aussi été quelqu'un d'extrêmement intelligent et d'une extraordinaire érudition comme le prouvent ses carnets d'étudiant à Oxford ²⁴ : non seulement il a obtenu de nombreux prix en Humanités, mais ses lectures étaient innombrables et variées allant de philosophes comme Hegel à des biologistes comme Darwin ou Spencer. Jorge Luis Borges a été l'un des tout premiers à réaliser cela :

« En lisant et relisant Wilde, au cours des années, je remarque un fait que ses panégyristes ne semblent pas même avoir soupçonné : le fait élémentaire et facile à vérifier que Wilde a presque toujours raison. *Soul of Man under Socialism* est non seulement éloquent mais juste. Les notes mêlées qu'il prodigua dans la *Pall Mall Gazette* et le *Speaker* sont pleines d'observations perspicaces qui excèdent les possibilités de Leslie Stephen ou de Saintsbury dans leurs meilleurs jours. Wilde a été accusé de pratiquer une sorte d'art combinatoire, à la façon de Raymond Lulle ; on peut sans doute expliquer ainsi certaines de ses plaisanteries (' un de ces visages britanniques qu'il suffit d'avoir vu une fois pour les oublier toujours'), mais non, par exemple, l'idée selon laquelle la musique nous révèle un passé inconnu et peut-être réel (*The Critic as Artist*) ni cette autre idée, que tous les hommes tuent ce qu'ils aiment (*The Ballad of Reading Gaol*) ni cette autre, que se repentir d'une action c'est modifier le passé (*De Profundis*), ni celle enfin, digne de Léon Bloy ou de Swedenborg, selon laquelle il n'est pas d'homme qui ne soit, à chaque instant, ce qu'il a été et ce qu'il sera (*ibidem*). »²⁵

²⁴ *The Oxford Notebooks of Oscar Wilde : A Portrait of a Mind in the Making* (Oxford : P.E. Smith et M. Helfand, 1989).

²⁵ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou : Jorge Luis Borges, *Enquêtes* (Paris : Gallimard, Folio essais, 1967) pp.114-115. Il est d'ailleurs intéressant de noter que quand Borges venait à Paris, il ne manquait jamais de descendre à l'Hotel d'Alsace, là-même où est mort Oscar Wilde.

Incontestablement l'oeuvre de Wilde mérite que l'on ne s'arrête pas à sa surface, mais qu'on l'étudie soigneusement afin d'en exploiter toutes les richesses. Il est intéressant de noter que Borges ne sépare pas les deux dernières oeuvres de Wilde, *De Profundis* et *The Ballade of Reading Gaol*, écrites toutes deux après son procès, de ses oeuvres antérieures plus légères : on a trop souvent été tenté, à tort, d'accorder de la crédibilité à ces seuls textes sous prétexte qu'ils avaient été écrits dans la souffrance²⁶. La douleur et la gravité ne sont pas les seuls critères permettant d'accorder de la valeur à un texte, une oeuvre peut parfaitement être distrayante sans pour autant être superficielle.

« Wilde offrit au siècle ce que celui-ci réclamait, des comédies larmoyantes pour la foule, des arabesques verbales pour le petit nombre, et il accomplit ces tâches dissemblables avec une sorte de négligent bonheur. Ce qui lui a fait du tort c'est la perfection ; son oeuvre est à tel point harmonieuse qu'elle peut sembler inévitable et même insignifiante. Nous avons peine à imaginer l'univers sans les épigrammes de Wilde ; cela n'ôte rien à leur mérite. »²⁷

On a également trop souvent négligé de souligner à quel point l'oeuvre de Wilde laissait présager deux des plus grandes révolutions culturelles du début du XXème siècle. D'une part, sa façon de remettre en cause toutes les valeurs établies préparait à Nietzsche ; Gide l'a parfaitement compris en disant qu'après Wilde, Nietzsche l'étonna moins²⁸. D'autre part, comme le remarque Jacques Bergier, les textes de Wilde offrent de véritables anticipations de la psychanalyse²⁹. Une lecture attentive de *The Picture of Dorian Gray* permet de constater que ce roman regorge d'intuitions et de remarques judicieuses sur

²⁶ Je pense notamment ici à Albert Camus qui défend cette thèse dans *L'Artiste en prison*, un texte paru en préface à la traduction de *The Ballad of Reading Gaol* par Jacques Bour (Paris : Falaize, 1952).

²⁷ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, *op. cit.*, p. 116.

²⁸ André Gide, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p.30.

²⁹ Jacques Bergier, « La découverte de la psychologie des profondeurs », *in* : Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction de Anne Marie Hertz (Paris : Editions de la Bibliothèque Mondiale, 1958) pp. 5-11.

l'inconscient, alors que les premières publications de Freud n'allaient pas paraître avant plusieurs années. On peut voir dans ce deuxième point une preuve supplémentaire de l'érudition de Wilde, et de l'ingéniosité avec laquelle il a su tirer parti de ses nombreuses lectures scientifiques. Il avait incontestablement le don d'être toujours un peu en avance sur son temps.

Wilde se voulait avant tout être un artiste et un poète, et même lorsqu'il était au creux de la vague, il a toujours proclamé que son oeuvre survivrait. Près de cent ans après sa mort, on est bien obligé de lui donner raison, en dépit de ses nombreux détracteurs. Il est d'ailleurs fort amusant de constater que beaucoup de ceux qui avaient voué Oscar Wilde à l'oubli y sont très vite tombés eux-mêmes . A l'inverse, l'auteur irlandais se porte mieux que jamais : son oeuvre continue d'être lue dans le monde entier et ses comédies sont à nouveau d'énormes succès. De plus il est fort réjouissant de constater, comme les chapitres consacrés à l'« horizon du traducteur » s'efforceront de le démontrer, que ce succès populaire s'accompagne de plus en plus souvent de la reconnaissance des critiques. Oscar Wilde semble enfin avoir retrouvé la place qui lui revient dans l'histoire de la littérature.

2. THE PICTURE OF DORIAN GRAY

2.1. GENESE.

Malgré la place toute particulière qu'il tenait dans son esprit, *The Picture of Dorian Gray* est resté le seul roman d'Oscar Wilde, et il a connu une destinée peu commune.

Avant la première parution du roman en 1890, Oscar Wilde était déjà célèbre aussi bien en Grande-Bretagne, qu'à Paris, ou aux Etats-Unis où il avait fait une tournée de conférences de plus d'un an. Pourtant il avait fort peu écrit jusqu'alors : on ne compte guère qu'un recueil de poèmes de jeunesse simplement intitulé *Poems* en 1881, qui s'est relativement bien vendu en dépit de critiques peu élogieuses ; deux pièces de théâtre *Vera, or the Nihilists* (1880) et *The Duchess of Padua* (1883), qui n'ont pas été jugées dignes d'être montées à l'époque ; et quelques contes rassemblés dans un volume : *The Happy Prince and other Tales* (1888). Autrement dit, il est certainement plus connu pour ses nombreux articles parus dans divers journaux et surtout pour ses frasques en tant qu'apôtre de l'esthétisme que pour ses qualités d'écrivain. Lorsqu'il s'attèle à l'écriture de *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde est déjà âgé de trente cinq ans, et pourtant ce roman doit être considéré comme son premier effort littéraire d'envergure.

Comme souvent, Wilde a longtemps raconté l'histoire de Dorian Gray avant de se décider à la mettre sur papier. Gide a été l'un de ses auditeurs, mais on sait maintenant qu'il faut rester méfiant lorsque celui-ci écrit : « Le meilleur de son écriture n'est qu'un pâle reflet de sa brillante conversation. Ceux qui l'ont entendu parler trouvent

décevant de le lire. *Dorian Grey* (sic), tout d'abord, était une admirable histoire, combien supérieure à *La Peau de chagrin* ! Combien plus significative ! Hélas ! écrit, quel chef d'oeuvre manqué ! »³⁰ Oscar Wilde aimait à jouer avec son conte, le modulant d'une fois à l'autre, et y ajoutant des péripéties au gré de son humeur.

Il adorait faire croire que s'il l'avait écrit, c'était uniquement à cause d'un pari : « Presque chacune de mes comédies est le résultat d'un pari. *Dorian Grey* (sic) aussi ; je l'ai écrit en quelques jours, parce qu'un de mes amis prétendait que je ne pourrais jamais écrire un roman. Cela m'ennuie tellement, d'écrire ! »³¹ Wilde affectionnait de prendre cette pose de dilettante qui écrivait sans effort aucun, faisant ainsi enrager ses pairs. Contredisant en cela ce qu'il avait dit à Gide au sujet de l'écriture, il est allé jusqu'à proclamer dans les journaux au moment de la sortie de son roman : « I wrote this book entirely for my own pleasure, and it gave me very great pleasure to write it »³², ou encore : « I write because it gives me the greatest possible artistic pleasure to write. »³³ Nous allons voir que tout cela n'était que pose, malheureusement cette pose a été prise comme argent comptant par de nombreux critiques, et pendant de longues années le dilettantisme, voire l'amateurisme, a été l'un des principaux griefs retenus contre Wilde.

³⁰ André Gide, *Oscar Wilde, op. cit.*, p.32.

³¹ Cité par André Gide, *Ibid.*

³² *The Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p.257.

³³ *Selected Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (Oxford : Oxford University press, 1979) p.81. Comme son nom l'indique, cet ouvrage est une sélection de lettres tirées du précédent ouvrage. L'édition complète étant épuisée depuis longtemps, j'ai choisi d'utiliser *Selected Letters of Oscar Wilde* chaque fois que cela était possible par souci de commodité pour le lecteur. Afin d'éviter une possible confusion, il me faut signaler que Gallimard a publié la traduction par Henriette de Boissard de *Letters of Oscar Wilde* en 1966, puis de *Selected Letters of Oscar Wilde* en 1994 sous un seul et même titre : *Lettres d'Oscar Wilde*. Cette décision me semble regrettable.

Le véritable instigateur du projet était un Américain, Joseph Marshall Stoddart, que Wilde avait connu lors de sa tournée aux Etats Unis en 1882. En 1889, Stoddart travaillait pour le *Lippincott's Magazine*, une revue qui paraissait simultanément en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, et il avait eu l'idée pour tenter de la relancer d'y publier quelques courts romans. Il était donc venu en Angleterre afin d'y chercher des auteurs. Le 30 août 1889 il invita Oscar Wilde à dîner en compagnie d'Arthur Conan Doyle et d'un député irlandais, T.P. Gill. Doyle raconte cette soirée dans ses *Memories and Adventures* :

« It was indeed a golden evening for me. Wilde to my surprise had read *Micah Clarke* and was enthusiastic about it, so that I did not feel a complete outsider. The result of the evening was that both Wilde and I promised to write books for *Lippincott's Magazine* - Wilde's contribution was *The Picture of Dorian Gray*, a book which is surely upon a high moral plane, while I wrote *The Sign of Four*, in which Holmes made his second appearance. »³⁴

Les choses ont en réalité été un peu plus compliquées que cela. Wilde avait tout d'abord proposé le conte *The Fisherman and his Soul* à Stoddart. Selon l'accord entre les deux hommes, Wilde devait rendre son manuscrit début octobre. Il écrivit à Stoddart le 30 septembre : « You ask me to try and send you my story 'early in October'; surely you mean 'early in November' ? If you could be content with 30,000 words I might be able to post the manuscript to you in the first week in November, but October is of course out of question. »³⁵ S'ensuit un échange de lettres, ayant malheureusement été perdues, au cours duquel Stoddart refuse *The Fisherman and his Soul* parce qu'il est trop court et peu adapté pour des adultes³⁶. Le 17 décembre Wilde écrit à nouveau à Stoddart

³⁴ Cité dans *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p.95.

³⁵ *Letters of Oscar Wilde*, op. cit., pp. 250-251.

³⁶ Ce texte a finalement été publié dans le recueil de contes *A House of Pomegranates* (Londres : James R. Osgood, Mc Ilvaine&Co, 1891).

pour lui dire qu'il a inventé une nouvelle histoire et qu'il est prêt à se mettre au travail, il en profite pour demander une avance de 100 livres sterling³⁷. A plusieurs reprises, Wilde va prétexter la maladie pour demander un délai plus long à Stoddart ; maladies imaginaires qui, soit dit en passant, ne vont pas l'empêcher de parader dans les théâtres, et ce n'est finalement qu'au printemps de 1890 que Stoddart reçoit enfin son manuscrit.

Il existe en fait plusieurs manuscrits qui nous permettent de suivre, pas à pas, toutes les étapes du travail de Wilde, et leur étude est tout à fait passionnante. La comparaison des différents manuscrits a été faite avec beaucoup de soin par Donald L. Lawler. Il a publié le résultat de ses travaux dans différents articles avant de les reprendre dans son édition de *The Picture of Dorian Gray* parue chez Norton³⁸.

Le document le plus ancien à avoir été conservé est un olographe de la main de Wilde se composant de 264 pages. Il se trouve actuellement à la Morgan Library de New York. L'étude attentive de ce document a permis à Lawler de constater qu'il s'agit en fait de la copie d'un manuscrit plus ancien. Lawler suppose que ce « proto-manuscrit » était une version de travail de l'histoire en entier, qui avait probablement été abondamment retouchée et remaniée par Wilde³⁹. L'olographe comporte lui aussi un certain nombre de corrections de la main de l'auteur.

Wilde a envoyé ce manuscrit au Type Writer Office de Miss Dickens à

³⁷ *More Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (Oxford : Oxford University Press, 1985) p. 87.

³⁸ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (New York, Londres : W.W. Norton & Company, 1988). Comme souvent chez Norton, cette édition est remarquable, d'une part parce qu'elle est la première à présenter côte à côte les deux versions du roman, et d'autre part en raison de l'excellent travail de Donald L. Lawler. Non seulement celui-ci a rassemblé une foule de documents allant des réactions de l'époque aux travaux critiques les plus récents, mais il a également annoté les deux textes de façon à ce que le lecteur puisse suivre toutes les évolutions du texte de Wilde à partir du premier manuscrit connu jusqu'à la version définitive du roman. C'est bien entendu cette édition que j'ai utilisée pour mon travail et qui est la source de toutes mes citations du texte original de *The Picture of Dorian Gray*.

³⁹ *Ibid.*, p. XI.

Londres qui a tapé le texte. Ce deuxième document qui comporte 231 pages a également été conservé (cette fois à la William Andrews Clark Memorial Library de Los Angeles), c'est celui qui a été envoyé par Wilde à Stoddart et qui a servi de base à l'imprimeur. Ce texte dactylographié comporte lui aussi des révisions de la main de Wilde, mais aussi, plus étonnamment, de la main de Stoddart.

On peut constater à l'étude de ces documents que la réalité est bien éloignée de ce que Wilde a voulu prétendre auprès de Gide et des journaux. La rédaction de *The Picture of Dorian Gray* a requis plusieurs mois de travail intensif. Wilde n'a pas ménagé sa peine et l'écriture de son roman a été une longue succession de phases de réécriture et de révisions. Cela est confirmé par une lettre qu'il a envoyée à Mrs Allhusen au printemps 1890 dans laquelle il refuse une invitation en prétextant : « I am so busy at present I cannot get away, [...] I have just finished my first long story, and am tired out. I am afraid it is rather like my own life - all conversation and no action. I can't describe action : my people sit in chairs and chatter . »⁴⁰ Sous son ton volontairement amusant, cette lettre est bien la preuve que *The Picture of Dorian Gray* a été la source de beaucoup d'efforts.

S'il n'y a, somme toute, absolument rien d'étonnant à ce qu'un écrivain apporte de multiples retouches à son oeuvre tout au long du processus d'écriture, l'ingérence de l'éditeur américain J. M. Stoddart peut, quant à elle, paraître plus

⁴⁰ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 255.

surprenante. Il faut savoir que ces révisions n'étaient pas autorisées par Wilde, et qu'elles n'ont pas été soumises à son approbation. Celui-ci les a découvertes en même temps que le lecteur dans l'édition définitive du *Lippincott's Magazine*.

Les coupures et les substitutions auxquelles a procédé Stoddart ne sont pas très nombreuses, mais elles ne sont pas sans importance, et méritent que l'on s'y attarde.

Stoddart a principalement cherché à édulcorer le texte et à y effacer tout ce qui, selon lui, aurait pu choquer le lecteur. Ainsi, par exemple, quand Wilde parle de « the awful and beautiful forms of those whom Lust and Blood and Weariness had made monstrous or mad », Stoddart substitue le mot « Vice » à « Lust »⁴¹ ; ou quand Wilde écrit « the Borgia on his white horse, with Incest and Fratricide riding beside him, and his mantle stained with the blood of Perotto », Stoddart efface « Incest »⁴². Il s'agit sans aucun doute d'une forme de censure. Stoddart préfère souvent rester vague là où l'original est plus explicite : quand Dorian raconte à Henry qu'il a rencontré Sibyl Vane, dans le manuscrit Henry demande : « is Sibyl Vane your mistress ? » Dans le texte du *Lippincott's Magazine* on peut lire : « what are your relations with Sibyl Vane ? »⁴³

Stoddart va encore plus loin quand il touche aux personnages, n'hésitant pas à les lisser en omettant quelques détails. Lorsque Wilde parle de la double vie de Dorian et de ses agissements pour le moins peu recommandables, Stoddart cherche à adoucir l'image du personnage en effaçant la phrase : « It was said that even the sinful creatures who prowl the streets at night had cursed him as he passed by, seeing in him a corruption greater than their own and knowing but too well the horror of his real life »⁴⁴.

⁴¹ Toutes les références sont tirées de l'édition Norton citée ci-dessus. Page 254, ligne 31.

⁴² p. 255, l. 1.

⁴³ p. 200, l. 21.

⁴⁴ p. 252, l. 22.

De même, il transforme « he would [...] go down to dreadful places near Blue Gate Fields, and stay there, day after day, till they almost drove him out in horror and had to be appeased with monstrous bribes » en « [...] until he was driven away »⁴⁵, qui, il faut en convenir, est beaucoup moins explicite... L'éditeur américain ne s'est d'ailleurs pas contenté de toucher à Dorian, il a également cherché à masquer la nature homosexuelle de l'attention que lui portait le peintre Basil Hallward, et quand celui-ci parle de son tableau, Stoddart ne peut s'empêcher de rayer la phrase « There was love in every line, and in every touch there was passion. »⁴⁶

Comme on peut le constater toutes ces transformations sont fort intéressantes : elles démontrent que Stoddart se méfie de l'impact que peut produire le roman de Wilde et qu'il cherche constamment à arrondir les angles pour préserver ses lecteurs. L'exemple qui suit sera le dernier, et probablement le plus amusant : Stoddart y a fait preuve d'une inspiration toute particulière. Il s'agit ici du fameux livre jaune qui a contribué à pervertir l'âme de Dorian Gray. De tout temps ce livre jaune a fasciné les critiques et les lecteurs qui n'ont pu s'empêcher de vouloir mettre à tout prix un nom sur cet ouvrage, proposant entre autres la *Renaissance* de Walter Pater ou *A Rebours* de Huysmans. Wilde lui-même s'est beaucoup amusé de cette situation et a grandement contribué à la confusion générale en modulant ses réponses au gré de son humeur, affirmant dans une lettre « The book that poisoned, or made perfect, Dorian Gray, does not exist ; it is a fancy of mine merely »⁴⁷, pour prétendre dans une autre « The book in Dorian Gray is one of the many books I have never written, but is partly suggested by

⁴⁵ p. 251, l 13-14.

⁴⁶ p. 233, l 4.

⁴⁷ *Selected Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 116.

Huysmans' *A Rebours*, which you will get at any French bookseller's. It is a fantastic variation on Huysmans' over-realistic study of the artistic temperament in our inartistic age »⁴⁸, ajoutant encore dans une troisième qu'il faudra un jour qu'il se décide enfin à l'écrire⁴⁹... La vérité est que dans son manuscrit Wilde propose un auteur et un titre fictifs pour son livre jaune : *Le Secret de Raoul* par Catulle Sarrazin. C'est Stoddart qui a décidé de supprimer toutes les références à ce titre, ajoutant ainsi au mystère du livre jaune pour le plus grand plaisir d'Oscar Wilde.

On pourrait s'interroger sur la validité de toutes les transformations de Stoddart sachant que Wilde n'était pas au courant, et même se demander s'il ne faudrait pas rétablir le texte original du manuscrit dans les nouvelles éditions du texte du *Lippincott's Magazine*... Mais Wilde a lui-même répondu à cette question lorsqu'il a remanié son roman pour sa parution sous forme de volume en laissant telles quelles toutes les modifications de Stoddart à l'exception de l'un ou l'autre « God » qu'il a rétabli en « Christ ».

C'est donc cette version du texte qui a paru simultanément aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne le 20 juin 1890 dans le numéro de juillet du *Lippincott's Magazine*, y occupant les pages 3 à 100. Ce numéro s'est extrêmement bien vendu.

⁴⁸ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 313.

⁴⁹ *More Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 89.

2.2. SCANDALE DANS LA PRESSE.

En dépit de tous les efforts de Stoddart, c'est une véritable volée de bois vert qui a accueilli la parution du roman d'Oscar Wilde en Grande-Bretagne⁵⁰. Trois journaux se distinguèrent tout particulièrement dans cette campagne anti-*Dorian Gray* : *The Daily Chronicle*, *The St James's Gazette*, et *The Scots Observer*.

Les deux premiers n'allaient pas trouver de mots assez durs pour qualifier le roman, n'hésitant pas à le traiter de « stupide », de « vulgaire », d'« ennuyeux », de « dégoûtant » ou de « nauséabond »⁵¹... Il était trop tentant pour la presse anglaise de rapprocher cette oeuvre de la littérature décadente française : « It is a tale spawned from the leprous literature of the French *Décadents* - a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction [...] »⁵². On reprochait encore à Oscar Wilde de rechercher la publicité à tout prix, de faire l'étalage gratuit de son érudition, ou d'avoir créé des personnages qui n'étaient rien d'autre que des « fantoches ». Cette campagne de presse a même pris une tournure réellement inquiétante lorsqu'on appela à la censure politique en espérant qu'un gouvernement prenne l'initiative d'interdire le livre, ou encore plus sinistrement en conseillant de le jeter au feu...

L'angle d'attaque du *Scots Observer* était fort différent puisqu'il accordait un talent littéraire manifeste à l'auteur tout en critiquant violemment le manque de moralité du roman et en évoquant étrangement une sordide « affaire de moeurs » qui

⁵⁰ Aux Etats-Unis les choses se sont passées beaucoup plus calmement.

⁵¹ *The St James's Gazette* des 24, 25 et 26 juin 1890, et *The Daily Chronicle* du 30 juin 1890, cités par Stuart Mason, *Oscar Wilde : Art and Morality* (New York : Haskell House, 1912) pp. 27-69.

⁵² *The Daily Chronicle* du 30 juin 1890, cité par Stuart Mason, *Oscar Wilde : Art and Morality*, op. cit., p.63.

avait impliqué plusieurs membres de l'aristocratie et quelques jeunes télégraphistes, sans que Wilde y fût en rien mêlé : « The story which deals with matters only fitted for the Criminal Investigation Department or a hearing in *Camera* - is discreditable alike to author and editor. Mr Wilde has brains, and art, and style ; but if he can write for none but outlawed noblemen and perverted telegraph-boys, the sooner he takes to tailoring (or some other decent trade) the better for his own reputation and the public morals. »⁵³

Paradoxalement les seules critiques favorables sont l'oeuvre de journaux religieux comme *Christian Leader*, *Christian World*, ou *Light*⁵⁴ qui voient une parabole éthique dans *The Picture of Dorian Gray*.

Bien entendu Oscar Wilde n'allait pas pouvoir s'empêcher de répondre à tous ces journaux engageant une polémique qui allait durer une bonne partie de l'été et qui allait avoir un énorme retentissement. Il avait beau affirmer être l'Anglais ayant le moins besoin de publicité⁵⁵, il ne voyait pas moins dans cette polémique un moyen unique de faire parler de lui, et par là-même de faire augmenter les ventes du *Lippincott's Magazine*, et il allait s'efforcer de l'entretenir le plus longtemps possible.

Les arguments de Wilde sont extrêmement intéressants et leur étude nous permet de comprendre quelle a été sa véritable intention en écrivant *The Picture of Dorian Gray*. Comme souvent ses réponses paraissent se contredire, ne manquant pas de semer un certain trouble parmi les analystes, et pourtant il apparaît en les observant

⁵³*The Scots Observer* du 5 juillet 1890, cité par Stuart Mason, *Oscar Wilde : Art and Morality*, op. cit., pp. 75-76.

⁵⁴ Cités dans *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p.83.

⁵⁵ *Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 257 .

d'un peu plus près et en les confrontant aux différentes révisions du roman, qu'elles répondent à une certaine logique.

Contrairement aux journaux qui l'attaquaient, Wilde n'allait jamais quitter le terrain artistique. Toute sa défense allait faire référence au rapport entre l'art et la moralité. C'est là l'un des thèmes de prédilection de Wilde qui l'avait déjà évoqué dans certains de ses articles et qui allait y revenir longuement dans *Intentions* et dans *The Soul of Man under Socialism* qui allaient tout deux paraître en 1891. Wilde avait à la fois une conception très haute et très précise de ce que devait être la critique, et il ne fait aucun doute que pour lui une oeuvre d'art morale ou immorale n'existe pas, et qu'en conséquence ce concept doit être étranger à un critique digne de ce nom. Un artiste a droit à toutes les libertés. Bien entendu, Wilde allait décliner cet argument de multiples façons au cours de ses réponses aux journaux en clamant : « I am quite incapable of understanding how any work of art can be criticised from a moral standpoint. The sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate »⁵⁶, ou encore : « An artist, Sir, has no ethical sympathies at all. Virtue and wickedness are to him simply what the colours on his palette are to the painter »⁵⁷. Il insiste sur le choix du sujet en disant : « Good people, belonging as they do to the normal, and so, commonplace, type, are artistically uninteresting. Bad people are, from the point of view of art, fascinating studies. They represent colour, variety and strangeness. »⁵⁸ Il refuse toute limite : « It is not proper that limitations should be placed on art. To art belongs all things that are and all

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Selected Letters of Oscar Wilde, op. Cit.*, p. 82.

⁵⁸ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p.259.

things that are not, and even the editor of a London paper has no right to restrain the freedom of art in the selection of subject-matter. »⁵⁹

Cette séparation de l'art et de la moralité est un point central de la pensée Wildienne et il va légèrement la moduler en affirmant : « My story is an essay on decorative art. It reacts against the crude brutality of plain realism. It is poisonous if you like, but you cannot deny that it is also perfect, and perfection is what we artists aim at. »⁶⁰ Sa position est plus souple lorsqu'il concède que son roman peut paraître vénéneux à des esprits étroits, mais il se rattrape bien vite en déclarant que seule la perfection du traitement compte.

En poursuivant dans cette pensée, Wilde marque certainement l'un de ses points les plus importants en déclarant : « Each man sees his own sin in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them. »⁶¹ Cette réflexion est d'une grande justesse : la plupart des « péchés » de Dorian Gray ne sont que très vaguement suggérés. Wilde a volontairement laissé les mauvaises actions de son héros dans une sorte de flou artistique, au point qu'il paraît absolument inimaginable à un lecteur d'aujourd'hui que ce roman ait pu provoquer un scandale à sa sortie. Ce flou laisse une immense marge de manoeuvre à l'imagination du lecteur qui peut compléter le récit soit par ses propres fantasmes, soit, comme cela a souvent été le cas, en prêtant à Dorian les habitudes sexuelles ou les agissements de Wilde lui-même. Dans le texte on ne trouve que très peu d'indices sur les « péchés » de Dorian, si l'on excepte le meurtre de Basil et le suicide de Sibyl Vane... Cette liberté laissée à l'imagination du lecteur, liée à la nature sombre et mystérieuse du roman, est à mon avis l'une des principales raisons de

⁵⁹ *Ibid.*, p.261.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 264.

⁶¹ *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 82.

son grand succès populaire : tout en restant extrêmement prudent, Wilde réussit à offrir une impression de plaisir interdit à son lecteur. L'affirmation de Wilde est non seulement d'une grande justesse, mais également un formidable pied de nez à ses adversaires.

Là où les choses se compliquent dans la défense de Wilde , et où il semble se contredire lui-même, c'est en affirmant qu'il y a une morale à son roman alors qu'il affirmait plus haut qu'un roman moral n'existait pas :

« And the moral is this: all excess, as well as all renunciation, brings its own punishment. The painter, Basil Hallward, worshipping physical beauty far too much, as most painters do, dies by the hand of one in whose soul he has created a monstrous and absurd vanity.. Dorian Gray, having led a life of mere sensation and pleasure, tries to kill conscience, and at that moment kills himself. Lord Henry Wotton seeks to be merely the spectator of life. He finds that those who reject the battle are more deeply wounded than those who take part in it. Yes; there is a terrible moral in *Dorian Gray* - a moral which the prurient will not be able to find in it, but which will be revealed to all whose minds are healthy. Is this an artistic error ? I fear it is. It is the only error in the book. »⁶²

Cette citation est d'une extrême importance pour qui veut comprendre le roman de Wilde. Il faut bien y distinguer les deux éléments qui la composent. D'une part, il y a une morale dans *The Picture of Dorian Gray*, personne ne peut le nier et Wilde en est conscient ; non seulement cette morale existe , mais elle saute aux yeux au point que c'est elle et elle seule que la presse religieuse a retenue. Mais, si Wilde est conscient de cette morale, il la considère comme une erreur artistique. Cette déclaration peut paraître surprenante, mais il faut la prendre très au sérieux. Nous verrons plus tard qu'elle est au centre des révisions que Wilde va apporter à son roman. D'ailleurs Wilde va confirmer son propos dans une autre lettre :

⁶² *Letters of Oscar Wilde* , op. cit., p. 259.

« So far from wishing to emphasise any moral in my story, the real trouble I experienced in writing the story was that of keeping the extremely obvious moral subordinate to the artistic and dramatic effect. When I first conceived the idea of a young man selling his soul in exchange for eternal youth - an idea that is old in the history of literature, but to which I have given new form - I felt that from an aesthetic point of view, it would be difficult to keep the moral in its proper secondary place ; and even now I do not feel quite sure that I have been able to do so. I think the moral too apparent. When the book is published in a volume I hope to correct this defect. »⁶³

Aussi surprenant que cela puisse paraître , tout est dit ici, malheureusement cette affirmation de Wilde a trop souvent été ignorée, mais nous allons y revenir dans un instant.

Avant de clore cette section consacrée à la polémique que la parution de *The Picture of Dorian Gray* a suscitée dans la presse, une dernière déclaration de Wilde sur les défauts de son oeuvre mérite d'être considérée : « It is far too crowded with sensational incident, and far too paradoxical in style, as far, at any rate as the dialogue goes. I feel that from a stand point of art these are two defects in the book. But tedious and dull the book is not. »⁶⁴ Là encore on peut être surpris, mais à l'inverse de celle qui la précède, il ne faut pas prendre cette affirmation trop au sérieux. Le but de Wilde est clairement de prétendre que son roman n'est pas ennuyeux, et pour cela il lance deux phrases en l'air sans y prêter plus d'attention que cela. Ce faisant il contredit l'une de ses lettres citées précédemment dans laquelle il prétend que son roman est « all conversation, no action »⁶⁵. D'autre part il va lui-même contredire cette affirmation en ajoutant une multitude de paradoxes dans la nouvelle version de son oeuvre.

⁶³ *Ibid.*, p. 253.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 255.

2.3. DEUXIEME VERSION DU ROMAN.

Cette polémique sans pareille dans la littérature victorienne battait encore son plein, qu'Oscar Wilde s'affairait déjà à retravailler son roman en vue de sa publication sous forme de volume. Il est apparu plus tôt dans cette étude que *The Picture of Dorian Gray* avait été le fruit de multiples modifications et révisions avant sa parution dans le *Lippincott's Magazine*, mais aucune des transformations du texte n'avait atteint l'envergure de cette ultime étape. Oscar Wilde a ajouté pas moins de six nouveaux chapitres, ce qui, comme il a également décidé de couper l'un des chapitres déjà existant en deux, a fait passer le roman de treize à vingt chapitres. Mais ces six nouveaux chapitres ne sont pas la seule nouveauté : Wilde a également abondamment retravaillé le reste du texte, créant de nouveaux personnages, en transformant ou en développant d'autres. Toutes ces modifications répondent à un plan très précis de l'auteur, et, en conséquence, les deux versions à avoir été publiées sont très différentes l'une de l'autre.

On pourrait s'imaginer au vu du contexte qui entoure cette ultime révision du texte, qu'elle a été générée par la foule de critiques qui s'est abattue sur le roman. C'est une hypothèse qu'il faut rejeter, même s'il paraît probable que Wilde a eu certaines de ces critiques à l'esprit lors de cette dernière phase de son travail. Mais il existe une lettre datée du mois de mai 1890, soit avant la parution du *Lippincott's Magazine*, et adressée à un éditeur non identifié dans laquelle Wilde évoque déjà les futures modifications :

« Dear Sir, I have waited till I could make you some practical offer of work. On the 20th of next month there appears in *Lippincott's Magazine* a one-volume novel of mine, 50 000 words in

length. After three months the copyright reverts to me, and I propose to publish it, with two new chapters, as a novel. I want you to read it, and to see if you would like to undertake the publication.

I think it will make a sensation. »⁶⁶

De deux, les nouveaux chapitres sont passés à six, mais il est clair que dans l'esprit de Wilde le processus était déjà lancé.

Les importantes modifications apportées à la nouvelle version semblent relever de deux causes principales. La première cause est l'aspect commercial de cette nouvelle publication. Cet aspect ressort très clairement des tractations de Wilde avec Ward, Lock & Co au cours du mois de juillet 1890. Il existe une lettre datée du 7 juillet dans laquelle Lock écrit à Wilde : « You wisely propose to add to the story so as to counteract any damage may be done by it being always on sale at 1/- as it first appeared in Lippincott. »⁶⁷ Le *Lippincott's Magazine* s'était extrêmement bien vendu, et il allait encore rester dans le commerce pour quelque temps, notamment sous forme de compilation de plusieurs numéros de la revue. Il fallait trouver une compensation pour l'éditeur du volume, et il ne faut d'ailleurs pas oublier que Wilde lui-même, contrairement à beaucoup d'autres écrivains de cette époque, devait gagner de l'argent pour faire vivre sa famille. Il est également possible que la première version de 50 000 mots ait pu paraître un peu courte pour faire à elle seule l'objet d'un volume.

La seconde cause de la révision est quant à elle d'ordre artistique : il s'agit de cette fameuse morale que Wilde estime trop apparente, ce qu'il considère être une erreur. Il a déjà été question de cette morale lors de la section consacrée à la polémique ci-dessus, et ce point va rester au centre des préoccupations de Wilde tout au long de

⁶⁶ *More Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, pp.87-88.

⁶⁷ Cité par Stuart Mason, *Bibliography of Oscar Wilde* (Londres : Bertram Rota, 1967) p.105.

cette période comme le prouve une lettre adressée à Conan Doyle : « I cannot understand how they can treat *Dorian Gray* as immoral. My difficulty was to keep the inherent moral subordinate to the artistic and dramatic effect, and it still seems to me that the moral is too obvious. »⁶⁸ Pour rien au monde Wilde ne voulait que cette morale, qui est là, présente, et qui découle inévitablement de la situation qu'il a choisi de décrire, puisse être considérée comme l'objet, le véritable but de son roman. Selon Wilde cette morale se doit de rester secondaire : « This moral is so far artistically and deliberately suppressed that it does not enunciate its law as a general principle, but realises itself purely in the lives of individuals, and so becomes simply a dramatic element in a work of art, and not the object of the work of art itself. »⁶⁹ Or nous avons vu que Wilde considérait qu'il avait échoué dans cette tâche, au point même que son roman pouvait apparaître comme une allégorie morale, ce qui lui semblait inacceptable. Wilde s'était proposé dans l'une de ses lettres de remédier à ce défaut, et c'est ce qu'il allait s'efforcer de faire.

Pour bien comprendre cette position il me paraît utile de revenir sur certaines conceptions artistiques de Wilde et sur ses intentions au moment d'écrire *The Picture of Dorian Gray*. Comme le remarque fort habilement Edener⁷⁰, tout le roman découle de la « Grundsituation », c'est à dire de la situation de base que Wilde a choisi d'exploiter. Il s'agit ici d'une sorte de conte fantastique dans lequel se mêlent un pacte Faustien avec le diable afin de garder une éternelle jeunesse, et l'histoire de ce portrait qui vieillit en lieu et place de son modèle. Il s'agit incontestablement d'une histoire qui a un

⁶⁸ *Selected Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 95.

⁶⁹ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 263.

⁷⁰ Wilfried Edener, « Einführung », in : Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Urfassung 1890), (Nuremberg : Verlag Hans Carl, 1964).

très fort pouvoir d'évocation et il est apparu que Wilde lui-même admettait que l'idée était vieille dans l'histoire de la littérature mais qu'il espérait lui donner une forme nouvelle. Pour ce faire il l'a placée dans ce contexte esthétique et décadent qu'il connaissait si bien.

Dès le départ Wilde s'est efforcé de laisser une certaine autonomie à cette « Grundsituation » et à ses personnages, en les laissant se développer librement selon ce que la situation elle-même réclamait et non pas en fonction d'un quelconque message que Wilde cherchait à délivrer. L'auteur a introduit une multitude d'idées sur l'esthétisme, les rapports de l'art et de la vie, de l'art et de la nature, de l'art et de la moralité dans son oeuvre, sans pour autant adhérer à toutes les théories qu'il exprime, ni même en privilégier une par rapport à l'autre. Il s'agit en quelque sorte d'un vaste champ de bataille où les idées s'affrontent et se fécondent, se font et se défont mutuellement, conformément à la situation choisie. Cela ne veut pas dire que Wilde n'y ait pas beaucoup mis de lui même, nous verrons par exemple qu'il y a un peu de l'auteur dans chacun des personnages principaux, mais il refuse absolument de prendre position. Comme il allait le déclarer dans sa préface : « No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. »⁷¹ Oscar Wilde voulait d'une oeuvre qui laisse d'une part une certaine autonomie à sa « Grundsituation » en la laissant se dérouler librement sans autre contrainte que la beauté artistique, et d'autre part une oeuvre qui soit ouverte, c'est-à-dire qui laisse une grande liberté au lecteur, et surtout à ce lecteur privilégié qu'est pour Oscar Wilde le « vrai » critique, et qui lui offre de multiples possibilités d'interprétation. L'oeuvre selon Wilde devait dépasser son auteur, ce qui est, sans aucun doute une idée très moderne.

⁷¹ Oscar Wilde , *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p.3.

Il me paraît utile ici de citer quelques extraits de « The Critic as Artist » qui allait paraître en 1891 dans *Intentions*. Dans cet essai Wilde définit sa très haute conception de la critique, et l'une de ses idées principales est que l'oeuvre d'art n'est que le point de départ d'une nouvelle création toute empreinte de la subjectivité du critique : « It is rather the beholder who lends to the beautiful thing its myriad meanings, and makes it marvellous for us, and sets it in some new relation to the age, so that it becomes a vital portion of our lives [...] »⁷². Le spectateur d'une oeuvre d'art emplit de merveilles une forme qu'il se peut que l'artiste ait laissée vide, ou qu'il n'ait pas comprise, ou comprise partiellement. Wilde nous offre un surprenant exemple pour illustrer cette idée en évoquant la Joconde :

« Do you ask me what Leonardo would have said had anyone told him of this picture that 'all the thoughts and experience of the world had etched and moulded therein that which they had of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the reverie of the Middle Age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sin of the Borgias ?' He would probably have answered that he had contemplated none of these things, but had concerned himself simply with certain arrangements of lines and masses, and with new and curious colour-harmonies of blue and green. »⁷³

Pour Wilde, les grandes oeuvres d'art sont vivantes, elles évoluent avec le temps et le critique se doit d'utiliser toute sa subjectivité : l'oeuvre d'art est nécessairement ouverte à une multitude d'interprétations, et il nous cite Hamlet en exemple : « People sometimes say that actors give us their own Hamlets, and not Shakespeare's ; [...] In point of fact there is no such thing as Shakespeare's Hamlet. If Hamlet has something of the definiteness of a work of art, he has also all the obscurity that belongs to life. There are as

⁷² Oscar Wilde , « The Critic as Artist » in : *Complete Works, op. cit.* , p. 1029.

⁷³ *Ibid.*, Wilde évoque ici l'essai de Pater sur Léonard de Vinci inclus dans la *Renaissance* (1873).

many Hamlets as there are melancholies ? »⁷⁴ En dépit de leur ton paradoxal, il faut prendre ces affirmations très au sérieux. En écrivant *The Picture of Dorian Gray*, Wilde voulait faire oeuvre d'art à travers la beauté formelle de son roman, que ce soit du point de vue du style, de la construction ou de l'intrigue, et il était certainement convaincu d'y avoir réussi. Pour ce qui est des idées, Wilde espérait avoir laissé une marge d'interprétation suffisamment grande pour susciter une multitude de réactions, si possible très différentes les unes des autres. Il espérait que son oeuvre puisse continuer de grandir après sa publication, qu'elle dépasse son auteur à travers les multiples lectures qu'elle rendait possible, qu'elle soit un point de départ, une porte ouverte à toutes les subjectivités. Ce roman doit être considéré comme une tentative d'application des propres conceptions artistiques d'Oscar Wilde .

Dans le but de multiplier les possibilités de lecture de son roman, l'une des principales réussites de Wilde est sans aucun doute la façon dont il a réussi à sous-tendre tout son texte d'une dimension esthétique. Comme le remarque Ellmann : « Everything in the book has an aesthetic and clandestine quotient, in terms of which it can eventually be measured. »⁷⁵ Si à la surface le roman fonctionne comme une sorte d'allégorie morale somme toute très victorienne, une lecture plus approfondie fait apparaître le texte comme une tragédie de l'esthétisme. La faute de Basil n'est plus d'avoir trop aimé la beauté physique de Dorian, mais d'avoir trop révélé de lui même dans son tableau, ce qui est une erreur artistique. Dorian et Lord Henry vont quant à eux montrer les limites de l'esthétisme : Dorian voulait faire de sa vie une oeuvre d'art, mais bien vite il sort de la

⁷⁴ *Ibid.*, p.1034.

⁷⁵ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p.315.

sphère artistique pour vouer sa vie à la pure sensation, ce qui se révèle à la fois anarchique et autodestructeur. Lord Henry se consacre quant à lui exclusivement à la contemplation, et là aussi c'est un échec : quand à la fin du livre Dorian essaie de se confier à lui, il est incapable de concevoir ce qui s'est réellement passé. Son rejet de l'action l'a conduit à une profonde insatisfaction et le condamne à une vieillesse mélancolique. Les personnages de Wilde ont poussé l'esthétisme jusqu'à ses limites, et en ont ainsi montré tous les dangers. Cela ne signifie pas pour autant que Wilde renie l'esthétisme comme on l'a trop souvent affirmé : les futurs essais d'*Intentions* en sont la meilleure preuve. Wilde est tout simplement allé là où la « situation » qu'il a conçue l'a entraîné, sans nécessairement adhérer à toutes les thèses qu'il a soulevées. Ellmann a été jusqu'à affirmer que : « Wilde had hit upon a myth for aestheticism, the myth of the vindicative image, an art that turns upon its original as son against father or man against God. »⁷⁶ Il va sans dire que Wilde aurait entièrement souscrit à cette déclaration.

Toute cette dimension esthétique sous-jacente n'invalide pas pour autant le sens premier qui apparaît à la surface du texte, tout l'art de Wilde ayant consisté à faire en sorte que les deux niveaux de lecture se déjouent l'un l'autre, sans pour autant s'annuler, multipliant ainsi les possibilités d'interprétation du roman. Wilde allait bientôt inclure les deux aphorismes suivants à la préface de son roman : « Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex and vital » et « When critics disagree the artist is in accord with himself »⁷⁷ ; malheureusement pour Wilde, à la sortie du *Lippincott's*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁷ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p.4.

Magazine, l'opinion des critiques ne divergeait pas sur le contenu du roman, mais plus bassement sur sa valeur morale ou sur son éventuelle qualité artistique.

Afin de rendre à la morale de son roman la place secondaire qui lui revient et de bien faire comprendre qu'elle n'est en aucune façon le but de son récit mais simplement une conséquence dramatique de l'histoire racontée, les modifications de Wilde lors de cette ultime révision vont principalement s'articuler autour de deux idées. D'une part l'auteur va tenter de modifier l'équilibre de son récit, notamment en y introduisant une intrigue secondaire ; d'autre part il va essayer de renforcer la dimension esthétique du texte aux dépens de l'évidente morale victorienne.

Dans la première version du roman, le meurtre de Basil Hallward était presque immédiatement suivi par le suicide de Dorian Gray, liant irrémédiablement ces deux événements. La mort de Dorian Gray apparaissait comme la conséquence directe du meurtre de son ami. Si l'on observe les deux versions du roman, il est absolument indéniable que Wilde a senti la nécessité de mettre plus de distance entre les deux moments intenses du roman : des six nouveaux chapitres ajoutés par l'écrivain (chapitres III, V, XV, XVI, XVII et XVIII), pas moins de quatre s'intercalent directement entre le meurtre de Basil Hallward et la mort de Dorian, les chapitres XIX et XX étant le fruit du découpage de l'ancien dernier chapitre du roman. Le chapitre V était nécessaire à la création de l'intrigue secondaire. Seul le chapitre III, qui se partage entre une enquête de Lord Henry sur les parents de Dorian et une scène de comédie mondaine s'éloigne de cette logique.

Dans la nouvelle version du texte, immédiatement après que Campbell a fait disparaître le corps de Basil au chapitre XIV, Wilde introduit une nouvelle scène de comédie mondaine. Cette scène, beaucoup plus proche du théâtre que du roman, et qui annonce déjà les pièces qui allaient rendre l'auteur riche et célèbre, est un véritable régal. A première vue on peut se demander si elle n'est pas totalement gratuite à cause du peu d'informations qu'elle véhicule, mais si on l'observe d'un peu plus près, on se rend compte qu'elle sert merveilleusement à faire chuter la tension du récit, et c'est exactement ce que Wilde voulait.

Ce nouveau chapitre nous permet également de découvrir une nouvelle facette de Dorian qui va aller en s'amplifiant : il est fébrile et anxieux. Alors que dans la précédente version il reste froid et cynique jusqu'à sa mort (qui apparaît comme une juste punition), on voit maintenant son existence gâtée par la peur au point d'aller chercher l'oubli dans une fumerie d'opium.

Le voyage dans les bas-fonds de l'East End et ses bouges mal famés continue d'augmenter la distance avec le meurtre de Basil. Il nous fait plonger dans la double vie de Dorian, et nous renseigne sur une partie de la nature de ses mauvaises actions. Le meurtre nous apparaît de plus en plus comme un péché parmi tant d'autres. C'est ce moment précis que choisit Wilde pour faire réapparaître l'intrigue secondaire sous la forme de James Vane revenu pour venger sa soeur Sibyl.

C'est James Vane qui va mourir et Dorian restera sauf, mais quand au chapitre XIX Wilde nous ramène à l'intrigue principale après ces multiples détours, toute son histoire s'en trouve transformée. Plus que la mort de Basil, c'est toute sa vie avec notamment le suicide de Sibyl Vane que Dorian regrette. Il est passé par les affres de la

peur et du dégoût, et plus qu'une punition, sa mort symbolise l'échec de sa tentative d'avoir voulu faire de sa vie une oeuvre d'art.

Wilde ne s'est pas contenté d'ajouter ces six chapitres à son roman, il a également procédé à une multitude de modifications plus discrètes, mais non moins importantes. Toujours dans le but d'éclipser cette morale trop évidente, il a ajouté quelques réflexions supplémentaires sur l'art afin de semer un trouble chez ses lecteurs. Le meilleur exemple apparaît au chapitre XIX : s'il est indéniable que dans son histoire Dorian est corrompu entre autres par le fameux livre jaune, Wilde glisse discrètement dans une réplique de Lord Henry la réflexion suivante : « As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame »⁷⁸. Il s'agit d'un point de vue parmi tous ceux que Wilde a introduits dans son roman et qui se défont les uns les autres sans que Wilde ne prenne position.

L'un des réseaux de retouches les plus intéressants est sans conteste la transformation du personnage de Basil Hallward. L'homosexualité de celui-ci est beaucoup plus explicite dans la première version, au point que l'on a parfois parlé de l'édition de 1891 comme d'une version expurgée. Ce jugement paraît exagéré, même s'il est fort probable que Wilde ait dans une certaine mesure cherché à se protéger. Mais l'effacement de l'homosexualité de Basil va également permettre à l'auteur de faire glisser sensiblement la faute du peintre d'un cadre strictement moral vers un domaine plus

⁷⁸ *Ibid.*, p. 166.

artistique. Observons quelques exemples : le passage le plus frappant est bien entendu la tirade où Basil se confesse à Dorian, en 1890 dans le *Lippincott's Magazine* le texte était le suivant :

« It is quite true that I have worshipped you with far more *romance* of feeling than *a man usually gives to a friend*. Somehow , *I had never loved a woman*. I suppose I never had time. Perhaps, as Harry says, a really ' grande passion' is the privilege of those who have nothing to do, and that is the use of the idle classes in a country. Well, from the moment I met you , your personality had the most extraordinary influence over me. I quite admit that *I adored you madly, extravagantly, absurdly*. I was jealous. »

Ce passage est très explicite, et la révision de 1891 s'en éloigne grandement :

« Dorian from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, *soul, brain and power* by you. You became to me *the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists* like an exquisite dream. I worshipped you. I grew jealous. »⁷⁹

Wilde ne se contente pas de dissimuler l'homosexualité trop évidente de Basil, mais il introduit une dimension esthétique en transformant Dorian en idéal artistique, et il va procéder de la sorte tout au long du texte : ainsi quand Lord Henry demande à Basil pourquoi il ne veut pas exposer le portrait, la réponse passe de « Because I have put into it all the extraordinary *romance* of which, of course, I have never *dared* to speak to him » (1890) à « Because , without intending it, I have put into it some expression of all *this curious artistic idolatry*, of which, of course, I have never *cared* to speak to him » (1891)⁸⁰. Il y a bien d'autres exemples, en voilà un dernier : Dorian passe de « one person

⁷⁹ *Ibid.*, p. 89 et p. 232. Les italiques qui apparaissent ici sont les miennes.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 15 et p.181.

that makes life absolutely lovely to me, and that gives to my art whatever wonder or charm it possesses » à « *one person who gives to my art whatever charm it possesses : my life of artist depends on him.* »⁸¹

Quand on sait qu'en plus de toutes ses modifications Wilde a ajouté à sa préface l'aphorisme suivant : « *To reveal art and conceal the artist is art's aim* »⁸², il devient clair que la faute de Basil est moins d'avoir trop aimé la beauté physique de Dorian, que d'avoir perdu la distance esthétique en mettant trop de lui même dans son oeuvre.

Toutes les modifications ne sont pas de cette importance, et Wilde a également profité de la révision de son texte pour y apporter toute une série de retouches plus insignifiantes visant principalement à peaufiner le style de son roman. Il existe une correspondance entre Wilde et Coulson Kernahan, conseiller littéraire chez Ward, Lock & Co, datant de cette période et qui montre toute l'attention qu'il a portée à son oeuvre jusque dans la relecture des épreuves : « *As soon as I get the revise, and pass it, the book may go to press, but I must pass it first. This is essential. Please tell them so.* »⁸³ Ward, Lock & Co ont essayé de lui faire modifier certains passages, et notamment de retirer la phrase : « *The only way to resist a temptation is to yield it* », mais Wilde a refusé :

« *I have changed my mind about correcting the passage about temptation. One can't pull a work of art about without spoiling it. And after all it is merely Luther's Pecca Fortiter put dramatically*

⁸¹ *Ibid.*, p. 17 et p. 183. La liste complète des passages marqués par l'homosexualité de Basil et qui ont été transformés, est donnée par Isobel Murray dans les notes de son édition de *The Picture of Dorian Gray* (Oxford : Oxford University Press, 1974) pp.232-237. Il me paraît intéressant de rappeler ici que l'une des premières tentatives de comparaison systématique des deux textes du roman de Wilde est l'oeuvre peu connue de Claude Zoppis dans le cadre de son Diplôme d'Etudes Supérieures : Claude Zoppis, *The Picture of Dorian Gray : a Study of the Texts*, (Nancy II, 1959), (dactylographié).

⁸² Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 3.

⁸³ *Selected Letters of Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 94.

into the lips of a character. Just explain this to Ward & Lock. I am responsible for the book : they are not. If they really feel deeply about it I will try in the revise and invent something else, but don't tell them I said so. It has bothered me terribly, their suggesting changes, etc... One can't do it. »⁸⁴

Ce refus montre à quel point Wilde voulait garder un contrôle total sur le texte définitif de son roman. Il a été le seul à décider des révisions à apporter, à l'exception, fort étonnamment, d'un point de grammaire puisqu'il a demandé à Coulson Kernahan : « Will you also look after my 'wills' and 'shalls' in proof. I am Celtic in my use of these words, not English. »⁸⁵

Coulson Kernahan rapporte également une anecdote qui montre que malgré tout le sérieux qu'il a porté à la révision de son roman, Wilde n'a pu s'empêcher d'y mêler une pointe de son humour très particulier : alors que les épreuves allaient partir à l'imprimerie, Kernahan reçut un télégramme de Wilde de Paris lui demandant de tout arrêter. Le lendemain celui-ci arriva en fiacre avec une « importante » correction de dernière minute : dans son roman il avait donné le nom d'Ashton à un encadreur or « Ashton is a gentleman's name. And I've given it to a tradesman. It must be changed to Hubbard. Hubbard particularly smells of the tradesman. »⁸⁶ Voilà comment se crée une réputation de dilettante...

⁸⁴ *Ibid.*, p.93.

⁸⁵ *Ibid.*, p.94.

⁸⁶ Coulson Kernahan, *In Good Company : Some Personal Recollections* (Londres : Lane, 1917) p.213.

Wilde a également fait précéder cette deuxième édition de *The Picture of Dorian Gray* d'une préface qui est quant à elle extrêmement importante⁸⁷. Elle a déjà été citée à plusieurs reprises, mais il me paraît utile d'y revenir plus longuement.

Cette préface, qui est composée de vingt-cinq aphorismes, a paru une première fois dans le *Fortnightly Review* de Frank Harris un mois avant la sortie du roman chez Ward, Lock & Co. Son ton est volontairement provocateur, et elle peut paraître surprenante à première vue, pourtant chacune de ses affirmations a été mûrement réfléchi par Wilde, et elle répond à un projet bien précis.

Elle remplit en fait plusieurs fonctions. D'une part, elle permet à Wilde de reprendre sous forme d'aphorismes les thèses qu'il a défendues lors de la polémique avec les journaux, affirmant par exemple : « There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all », ou : « It is the spectator, and not life, that art really mirrors ». Ce faisant, Wilde justifie son roman et espère se protéger de nouvelles attaques en enlevant les armes des mains des critiques. Il en profite également pour réaffirmer sa conception du rôle de l'artiste et du critique comme nous l'avons vu plus haut.

Là où cette préface a pu sembler beaucoup plus surprenante à de nombreux lecteurs, c'est que là où le roman lui-même est doté d'une forte morale et semble dénoncer les excès de l'esthétisme, la préface, elle, refuse toute vertu morale à un livre et prône cet esthétisme que le roman semblait incriminer en affirmant par exemple : « The artist is the creator of beautiful things », « All art is quite useless », ou encore « We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The

⁸⁷ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., pp.3-4.

only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely »... Wilde le préfacier et Wilde le romancier semblent se défaire mutuellement, semant le trouble chez les lecteurs. Cet état de fait est resté incompréhensible pour de nombreux critiques qui n'ont pas su comment interpréter cette préface. Pourtant après l'analyse à laquelle nous nous sommes livrés plus haut, il apparaît de manière évidente que cette préface fait partie d'un projet d'ensemble qui est d'enlever à la morale du roman sa place trop évidente. Toute morale, qu'elle soit victorienne ou esthétique, découle purement de la « Grundsituation » que Wilde a choisi d'exploiter, sans pour autant que celui-ci y adhère totalement. Wilde ne cherche à imposer aucun point de vue. Plutôt que d'apporter des réponses il cherche à soulever des questions, et espère que son oeuvre pourra servir de point de départ à de nombreuses réflexions. Cette préface n'est qu'un moyen supplémentaire pour mettre de la distance entre Wilde et la morale de son histoire.

C'est donc cette version qui va paraître chez Ward, Lock & Co en avril 1891. Toutes ces modifications apportées par Wilde ont augmenté la complexité du roman. Les nombreux ajouts lui donnent un aspect hétéroclite, et on a parfois reproché au texte son manque d'homogénéité, mais comme le remarque Robert Merle, cette diversité fait partie du charme de *The Picture of Dorian Gray* qui est « un conte fantastique, mais aussi un drame psychologique, un roman d'aventures, et une comédie mondaine, qui ont avec lui, et entre eux, un lien nécessaire »⁸⁸.

Cette fois-ci la parution du roman s'est passée sans remous, et il a même eu droit à quelques critiques élogieuses. Celle qui a dû faire le plus grand plaisir à Wilde

⁸⁸ Robert Merle, *Oscar Wilde* (Paris : Librairie Académique Perrin, 1984) pp. 268-269.

est celle de son maître Walter Pater, parue dans *The Bookman*, et qui conclut en disant : « We need only emphasize once more, the skill, the real subtlety of art, the ease and fluidity withal of one telling a story by word of mouth, with which the consciousness of the supernatural is introduced into, and maintained amid, the elaborately conventional, sophisticated, disabused world Mr Wilde depicts so cleverly, so mercilessly. » Pater prend néanmoins la précaution de marquer la distance entre sa propre conception de l'importance de l'expérience et du développement des sens, et celle des héros de Wilde qui s'en inspirent : « A true Epicureanism aims at a complete development of man's entire organism. To lose the moral sense therefore, for instance, the sense of sin and righteousness, as Mr Wilde's hero, is to lose, or lower, organisation, to become less complex, to pass from a higher to a lower degree of development. »⁸⁹

Wilde était très fier de son roman et il l'a envoyé à de nombreux amis en Angleterre aussi bien qu'en France, ce qui lui a valu cette réponse enthousiaste de Mallarmé :

« J'achève ce livre, un des seuls qui puissent émouvoir, vu que d'une rêverie essentielle et des parfums d'âme les plus étranges s'est fait son orage. Redevenir poignant à travers l'inouï raffinement d'intellect, et humain, et une pareille perverse atmosphère de beauté est un miracle que vous accomplissez et selon quel emploi de tous les arts de l'écrivain ! 'It was the portrait that had done everything.' Ce portrait en pied, inquiétant, d'un Dorian Gray, hantera, mais écrit, étant devenu livre lui même. »⁹⁰

En dépit du meilleur accueil de la critique, cette seconde édition s'est

⁸⁹ Walter Pater, « A Novel by Mr. Oscar Wilde », cité par Stuart Mason, *Oscar Wilde : Art and Morality*, op. cit., pp.188-195.

⁹⁰ *Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 298.

nettement moins bien vendue que le *Lippincott's Magazine*. Certes, le volume n'a pas bénéficié de la publicité provoquée par le scandale à la sortie de la revue, mais il faut plutôt imputer ce faible intérêt au succès populaire de la première version et au faible laps de temps qui s'est écoulé entre les deux éditions.

Quoi qu'il en soit, et fort justement, depuis ce jour c'est l'édition de 1891 qui fait référence. Elle est la forme définitive que Wilde a voulu donner à son roman. Il a fallu attendre 1964 pour voir une réédition du texte du *Lippincott's Magazine*, qui était devenu quasiment introuvable. Cette réédition est l'oeuvre de Wilfried Edener et a été publiée en Allemagne⁹¹. En 1988, Donald L. Lawler a eu l'admirable idée de faire suivre les deux textes dans l'excellente édition Norton déjà citée précédemment. Néanmoins, le texte de 1890 reste fort peu connu de nos jours et il n'en existe à ma connaissance aucune traduction.

⁹¹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Urfassung 1890), *op. cit.*

2.4. *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* AU PROCES D'OSCAR WILDE.

Hélas , la destinée peu commune du roman ne s'est pas arrêtée au scandale de 1890. Lors du procès de 1895, Edward Carson, l'avocat de Queensberry a abondamment utilisé *The Picture of Dorian Gray* comme preuve de l'influence corruptrice d'Oscar Wilde sur Lord Alfred Douglas. Avouons que c'est assez peu commun pour une oeuvre de fiction.

Je me permets de rappeler brièvement que c'est Oscar Wilde qui avait intenté un procès en diffamation contre Queensberry avant que la machine judiciaire ne se retourne contre lui. C'est lors du contre-interrogatoire de Wilde que Carson a utilisé le roman dans une scène désormais devenue célèbre. Une fois de plus la question de l'immoralité de l'art et de l'homosexualité de Basil Hallward était soulevée. Carson a tenté de mettre Wilde dans le rôle de Basil, et Douglas dans celui de Dorian, et c'est sans doute de là que vient la légende de roman prophétique que l'on attribue à *The Picture of Dorian Gray*. D'une certaine façon cela a dû plaire à Wilde fidèle à son adage : ce n'est pas l'art qui imite la vie, c'est la vie qui imite l'art.

Pour parvenir à ses fins, Carson a lu quelques passages du roman. Il est intéressant de noter qu'il a utilisé la version du *Lippincott's Magazine* estimant que l'autre version avait été expurgée, ce que Wilde s'est empressé de nier. Parmi les passages lus par Carson, il y avait la fameuse confession de Basil déjà citée ci-dessus, ainsi que la scène de la rencontre de Basil et de Dorian chez Lady Branton. Wilde s'est défendu brillamment, utilisant les mêmes arguments que précédemment, non sans une pointe de provocation. Cela n'a pas été suffisant, le procès se terminant comme l'on sait.

L'une des conséquences de la condamnation de Wilde est que Ward, Lock & Co a renoncé à rééditer *The Picture of Dorian Gray* au printemps de 1895 comme cela était initialement prévu, avant de céder ses droits à Charles Carrington, un libraire parisien à l'honnêteté douteuse, en 1905. Les libraires ont vertueusement retiré le livre de la circulation, et pendant longtemps il a été édité et réédité partout sauf en Angleterre. Il est d'ailleurs très amusant de constater que lors de la publication de la première édition des oeuvres complètes de Wilde par Methuen en 1908, le volume consacré à *The Picture of Dorian Gray* était publié par Carrington à Paris.

2.5. *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* ET LA CRITIQUE : suite et fin.

Heureusement, pendant que l'Angleterre tentait de vouer *The Picture of Dorian Gray* à l'oubli, le roman de Wilde connaissait un gros succès populaire à l'étranger : en 1911, il n'en existait pas moins de treize traductions, dont une en russe et une en yiddish. Mais l'opinion du public laissait la critique indifférente, et celle-ci ne faisait que peu de cas du roman de Wilde. Avec l'évolution des sociétés, l'accusation d'immoralité s'estompait, mais le débat ne faisait que glisser de terrain, et c'était maintenant la faible qualité littéraire du roman qui était la cible des attaques.

Parmi les reproches qui revenaient le plus souvent, il y avait bien sûr le dilettantisme déjà évoqué et rejeté plus haut, mais il y avait aussi et surtout le plagiat. Cette accusation mérite que l'on s'y attarde parce qu'elle a fait couler beaucoup d'encre, et qu'elle a obnubilé les critiques pendant plus d'un demi-siècle. Ceux-ci refusaient fort injustement toute capacité créatrice à Oscar Wilde, et pas une analyse ne paraissait sans citer « la » ou « les » sources de *The Picture of Dorian Gray*.

Il est indéniable que Wilde a introduit une multitude d'influences dans son roman, et celui-ci regorge de citations, d'évocations ou même de paraphrases. Mais là où la méthode de Wilde se révèle d'une grande complexité, les critiques n'ont voulu voir qu'un banal plagiat et se sont lancés à la recherche de cette source que Wilde aurait pillée.

Là où les choses se compliquent et deviennent véritablement amusantes, c'est lorsque les critiques ne s'accordent pas quant à cette fameuse source, et il résulte de cette situation une liste interminable d'ouvrages que l'auteur irlandais est censé avoir plagié ou imité.

En France par exemple, le chauvinisme a fait qu'on a souvent cité l'influence d'*A Rebours* d'Huysmans. *A Rebours* a certainement été l'une des sources d'inspiration de Wilde, mais comme le remarque fort judicieusement Robert Merle : « Parfums étranges, étoles de prêtres, pierreries curieuses, bibelots ambigus, constituent l'essentiel de la dette de Wilde envers Huysmans. Il eût mieux valu qu'il ne la contractât pas. Les paragraphes où elle s'inscrit ont irrémédiablement vieilli, comme *A Rebours* lui-même, et pour les mêmes raisons. Fort heureusement, ces paragraphes n'occupent que la moitié du chapitre XI. On ne retrouvera, ni dans le reste du récit, ni dans le caractère du héros, d'autres éléments dérivés de Huysmans. »⁹² N'en déplaise à certains, nous sommes loin d'un vulgaire plagiat.

A Rebours n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, et la place manque ici pour discuter toutes les sources que l'on a voulu attribuer à *The Picture of Dorian Gray*. Je me contenterai de signaler que parmi les oeuvres les plus souvent évoquées on trouve *La Peau de chagrin* de Balzac, *Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson, *Faust* de Goethe, *William Wilson* et *The Oval Portrait* de Poe, *Emaux et camées* et *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, *Gaston de Latour*, *Marius the Epicurean* et *The Renaissance* de Walter Pater, *La Faustin* de Goncourt, *Renaissance in Italy* de J.A.Symonds, *Hand and Soul* de Dante Gabriel Rossetti, *Vivian Grey* de Disraëli, *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin, *Sidonia the Sorceress* de J.W. Meinhold, ou encore *The Lady of Shallott* de Tennyson... Cette liste est très loin d'être exhaustive, mais elle permet de donner un aperçu de la multiplicité et de la variété des sources que l'on a tenté de donner à *The Picture of Dorian Gray*. Une vie d'homme ne suffirait pas à lire l'ensemble des

⁹² Robert Merle, *Oscar Wilde* (éd.1984), op. cit., pp. 264-265.

ouvrages évoqués par les critiques, et il est vraisemblable que Wilde lui-même n'en a lu qu'une infime partie. Le simple fait que les critiques n'ont jamais réussi à s'accorder est la meilleure preuve qu'il n'y a pas de source unique, et que la thèse du plagiat ou de l'imitation est très réductrice. Si *The Picture of Dorian Gray* présente une certaine ressemblance avec beaucoup de ces oeuvres, il faut également admettre que souvent ces oeuvres se ressemblent aussi entre elles. Isobel Murray est certainement l'un de ceux qui a poussé la réflexion sur les sources de *The Picture of Dorian Gray* le plus loin, et il conclut fort justement ses travaux en signalant : « Wilde is not 'borrowing' from individual writers but combining two fairly well-known traditions, the 'gothic' one of, for example, Maturin's *Melmoth the Wanderer* and Poe's *The Oval Portrait*, and the 'decadent' one of Gautier's *Mademoiselle de Maupin*, Huysmans' *A Rebours* and Pater's *Marius the Epicurean*. »⁹³

L'accusation de plagiat qui a fait tant de mal à l'écrivain irlandais était bien peu fondée, d'autant plus que Wilde lui-même n'a jamais revendiqué l'originalité de son histoire, la qualifiant de : « An idea that is old in the history of literature, but to which I have given new form. »⁹⁴

Si Wilde « empruntait », car il est indéniable que Wilde « empruntait » beaucoup, c'était de façon beaucoup plus subtile et plus complexe. Quand un effet ou une formule lui plaisait, Wilde n'hésitait pas à la réutiliser, sans s'en cacher. C'était un procédé qui pour lui faisait partie intégrante de l'écriture littéraire. Comme le remarque

⁹³ Isobel Murray, « Introduction », in : Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Oxford : Oxford University Press, 1974) p. XX.

⁹⁴ *Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 263.

Donald L. Lawler :

« His attitude toward appropriation of materials taken from other authors was consistent, if misunderstood, and anticipates the practice if not the philosophy of modern writers. Wilde stressed that the artist is responsible for originality of treatment and not subject: ‘ It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything (*Reviews* 29)’. »⁹⁵

Ce que trop de critiques n’ont pas compris c’est que ce qui intéressait Wilde n’était pas d’imiter naïvement un ou deux ouvrages, mais d’aller chercher une multitude de détails dans tout autant de sources différentes pour les intégrer par une sorte de collage à son propre récit et à en faire ainsi quelque chose de très personnel : quel que soit l’élément que Wilde empruntait, il parvenait toujours à lui imposer sa propre touche. Là où le plagiat est souvent secret et honteux, Wilde, lui, révélait sa technique au grand jour. Pour reprendre Lawler : « Wilde expected readers of different cultural attainments to recognize and identify some of the allusions, borrowings, and paraphrases in *Dorian Gray*, drawn as they were out of a very wide cultural spectrum [...] »⁹⁶.

Il est indéniable que ce procédé qui pouvait paraître choquant à l’époque est largement utilisé par certains écrivains modernes. On parle maintenant d’« intertextualité », et Wilde aurait probablement été ravi d’un texte comme la pièce de Tom Stoppard *Travesties* qui utilise largement l’intrigue et les répliques de *The Importance of Being Earnest* en attendant du spectateur qu’il reconnaisse les allusions. C’est ce genre de jeu intellectuel que visait Wilde .

⁹⁵ Donald L. Lawler, « Keys to the Upstairs Room : A Centennial Essay on Allegorical Performance in *Dorian Gray* », in : Oscar Wilde , *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 440. La citation utilisée par Lawler est tirée du volume *Reviews* des oeuvres complètes d’Oscar Wilde parues chez Methuen en 1908.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 440-441.

The Picture of Dorian Gray regorge d'hypotextes que l'auteur a utilisé selon ses besoins. Ces hypotextes ont été introduits dans le récit de façons très diverses : cela va de la citation directe comme pour les passages des pièces de Shakespeare ou certains poèmes de Gautier, à la paraphrase pour la description d'autres poèmes du même Gautier. D'autres fois, les lecteurs doivent faire appel à leur propre culture pour reconnaître les nombreuses références bibliques, ou les allusions à la philosophie de Walter Pater dissimulées dans le discours de Lord Henry. La pratique de Wilde se révèle plus gratuite, et surtout plus douteuse, lorsqu'il se contente de recopier des pages de catalogue de musées ou les listes d'objets rares et précieux du chapitre XI.

Wilde n'hésite d'ailleurs pas non plus à réutiliser ses anciennes oeuvres lorsque le besoin s'en fait sentir, ou qu'une formule lui semblait particulièrement réussie. La scène du chapitre VII où Dorian déambule à pied dans les rues sordides de l'East End avant de se retrouver à l'aube au marché de Covent Garden, reprend en grande partie une scène du même type tirée de *Lord Arthur Savile's Crime*⁹⁷. A l'inverse, certains épigrammes tirés du roman vont faire leur réapparition dans les répliques des comédies à venir.

Bien loin du simple plagiat, la pratique de Wilde se révèle d'une grande complexité que trop de critiques ont ignorée. Il est certainement plus facile d'accepter sa façon de faire aujourd'hui qu'il y a un siècle, mais on ne peut nier que la position de Wilde était toujours claire et cohérente, et surtout qu'il la revendiquait ouvertement.

S'il est celui qui a fait couler le plus d'encre, le plagiat n'est pas, loin s'en

⁹⁷ Oscar Wilde, *Complete Works*, op. cit., pp. 176-177.

faut, le seul reproche que les critiques aient fait à *The Picture of Dorian Gray*. Pendant des années, ils ont pris un malin plaisir à traquer tous les défauts et les prétendues imperfections du roman. Certaines remarques ne manquent pas de pertinence, car il faut bien admettre que l'oeuvre n'est pas sans faiblesses. Wilde a parfois tendance à se laisser emporter par la facilité et à « trop en faire », et certaines phrases n'apportent que peu de choses au roman lui-même. L'auteur est conscient de ce fait comme le montre une lettre à Arthur Conan Doyle : « Between me and life there is a mist of words always. I throw probability out of the window for the sake of a phrase, and the chance of an epigram makes me desert truth. »⁹⁸ Lorsqu'il s'agit d'un bon mot, le plaisir du lecteur peut compenser une certaine gratuité, par contre certaines énumérations de bijoux, de tissus ou d'instruments de musique (je pense notamment aux listes du chapitre XI) paraissent interminables. Wilde est également peu à l'aise au chapitre V lorsqu'il s'essaye à un réalisme proche de celui de Dickens pour décrire la vie sordide de la famille Vane. Il a toujours dénigré la brutalité grossière du réalisme, mais ce chapitre était nécessaire à l'introduction de l'intrigue secondaire de la vengeance du frère. En conséquence Wilde s'est mis à la tâche avec peu d'entrain : « La banalité du thème a tellement écoeuré Wilde qu'il a brûlé toutes les étapes, bâclé le dialogue, abusé du style indirect [...] »⁹⁹. On sent un certain dédain, et l'envie de passer à autre chose.

Mais, si *The Picture of Dorian Gray* n'est pas sans faiblesses, les critiques ont souvent fait preuve d'une sévérité disproportionnée, et ce faisant, ils ont trop souvent négligé toutes les richesses que contenait le roman. Ce n'est qu'avec le passage du temps,

⁹⁸ *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 95.

⁹⁹ Robert Merle, *Oscar Wilde* (éd. 1984), op. cit., p.272.

et la réhabilitation progressive de Wilde en tant qu'écrivain, qu'on a enfin commencé à reconnaître *The Picture of Dorian Gray* à sa juste valeur.

L'histoire de la critique de cette oeuvre est longue et passionnante. L'examen de tous les éléments qui la composent est impossible ici car il gauchirait le cadre de la présente étude, d'autant plus qu'il constitue en lui-même un sujet à part entière. Il est par contre important de signaler que depuis une trentaine d'années, le roman suscite enfin le type d'analyse que Wilde souhaitait. Les critiques ne sont toujours pas d'accord entre eux, mais ce n'est plus ni la moralité, ni la valeur de l'oeuvre qui les divise, c'est plutôt l'interprétation qu'il faut lui donner. Conformément à ce que l'auteur recherchait, *The Picture of Dorian Gray* s'est prêté à une multitude de lectures, et a servi de point de départ à des réflexions très diverses. Il convient de mentionner quelques exemples pour bien montrer toute la variété des interprétations.

La romancière Joyce Carol Oates a choisi de souligner le lien qui unissait le roman de Wilde et la parabole biblique de la perte de l'innocence lors de la chute d'Adam et Eve. Partant du rôle joué par le tableau dans la corruption de Dorian Gray, elle s'est interrogée sur les rapports de l'art et de la moralité et sur les dangers que pouvaient présenter les oeuvres d'art.¹⁰⁰

Richard Ellmann a préféré voir dans *The Picture of Dorian Gray* un roman à clef dans lequel il compare Basil Hallward à John Ruskin, et Lord Henry à Walter Pater. Ruskin et Pater ont été les deux maîtres d'Oscar Wilde à Oxford, le premier prônant que l'amour de l'art et de la beauté devait susciter une plus haute moralité, tandis que le second affirmait l'importance fondamentale de l'expérience et de la sensation. A

¹⁰⁰ Joyce Carol Oates, « *The Picture of Dorian Gray* : Wilde's Parable of the Fall », in : *Contraries* (Oxford : Oxford University Press, 1981) pp. 3-16.



l'aide de multiples détails, l'étude d'Ellmann compare le passage de Dorian de l'influence de Basil vers celle de Lord Henry dans le roman, au passage d'Oscar Wilde de l'influence de John Ruskin à celle de Walter Pater dans la réalité.¹⁰¹

Barbara Charlesworth a elle aussi retenu l'hypothèse du roman à clef, mais elle suggère quant à elle que les trois personnages principaux du roman représentent les trois parties de la personnalité de Wilde¹⁰². Elle base sa réflexion sur une lettre dans laquelle l'auteur écrit : « I am so glad you like that strange colored book of mine ; it contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am ; Lord Henry what the world thinks me ; Dorian what I would like to be - in other ages perhaps. »¹⁰³ Là aussi, Barbara Charlesworth montre à l'aide de multiples exemples ce que chacun des personnages doit à la personnalité de l'auteur. Dans son analyse Basil devient « the artistic self » de Wilde, Henry « the rationalizing self », et Dorian « the experiencing self ». Le roman est ainsi vu comme une lutte entre les différentes composantes de la personnalité de Wilde. Cette lutte culmine dans le meurtre de Basil par Dorian qui symbolise le rejet de la primauté de l'art dans la vie de l'auteur, pour plonger sans retenue dans le monde de l'expérience et des sensations.

Il ne s'agit là que de trois exemples parmi tant d'autres, auxquels j'aurais pu ajouter l'étude de Jacques Bergier déjà citée¹⁰⁴ et qui rapproche le roman de Wilde des débuts de la psychanalyse, ou encore celle d'Isobel Murray¹⁰⁵ qui voit dans *The Picture of*

¹⁰¹ Richard Ellmann, « Overtures to Salomé », in : *Oscar Wilde : A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969) pp. 87-91.

¹⁰² Barbara Charlesworth, « Oscar Wilde », in : *Dark Passages : The Decadent Consciousness in Victorian Literature* (Madison : University of Wisconsin, 1965) pp.53-80.

¹⁰³ *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p.116.

¹⁰⁴ Jacques Bergier, « La Découverte de la psychologie des profondeurs », op. cit., pp. 5-11.

¹⁰⁵ Isobel Murray, « Introduction », in : *Oscar Wilde , The Picture of Dorian Gray*, op. cit. , pp.VII-XXXVI.

Dorian Gray l'« histoire d'une âme »... Si l'on ajoute la multiplicité de ces interprétations à la qualité des critiques récentes et au succès populaire du roman, on est obligé de constater qu'Oscar Wilde a réussi dans son entreprise de créer une oeuvre à la fois belle, ouverte et soulevant de nombreuses questions... Le tour de force de l'auteur irlandais est que chacune des lectures proposées ci-dessus est plausible, même si elle est marquée par la subjectivité du critique. Wilde n'était certainement pas conscient de tous les contenus potentiels de son oeuvre au moment où il l'a créée. Il s'est ainsi laissé dépasser par celle-ci, lui conférant une certaine indépendance, conformément à son ambition.

Avant de clore cette section, il me reste à signaler que la critique la plus satisfaisante de *The Picture of Dorian Gray* existant à ce jour est probablement celle de Donald L. Lawler¹⁰⁶, et ce à deux points de vue. D'une part, il est celui qui jusqu'à présent a su le mieux montrer que le roman de Wilde s'ouvrait à une multitude d'interprétations différentes. En effet, il ne s'est pas contenté de présenter sa propre lecture du texte, fortement influencée par la psycho-analyse Jungienne, et qui traite de certains des mythes et des archétypes contenus dans *The Picture of Dorian Gray* (le pacte Faustien, le mythe de Narcisse, la perte de l'innocence lors de la chute d'Adam et Eve...); mais il s'est également appliqué à démontrer qu'il ne s'agit là que d'un des contenus potentiels du roman, et il cite abondamment les travaux de ses confrères, notamment ceux d'Oates, d'Ellmann et de Charlesworth. D'autre part, l'article de Lawler porte une attention toute particulière aux révisions que Wilde a apportées à son texte, et il est apparu ci-dessus que l'analyse de ces révisions est indispensable à quiconque veut

¹⁰⁶ Donald L. Lawler, « Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in *Dorian Gray* », *op. cit.*, pp.431-457.

comprendre la véritable intention de l'auteur. A ces deux points de vue, l'étude de Lawler est l'exemple à suivre en matière de critique de *The Picture of Dorian Gray*.

3. OSCAR WILDE ET LA FRANCE.

Il ne paraît guère possible d'étudier les traductions françaises d'une oeuvre d'Oscar Wilde sans aborder les rapports privilégiés que celui-ci entretenait avec la France. Il était véritablement passionné par la culture française, et l'un de ses souhaits les plus chers était de se faire reconnaître par ces cercles littéraires parisiens qu'il admirait tant. Pour parvenir à ses fins il allait utiliser diverses stratégies, mais il est évident que la reconnaissance en France pour un auteur étranger passe nécessairement par la traduction.

La prédilection de Wilde pour la France date certainement de son enfance. L'atmosphère de la maison familiale était imprégnée de culture française, et sa mère Speranza a même traduit des oeuvres d'Alexandre Dumas père et de Lamartine, ce qui lui a valu des remerciements du poète lui-même. Il est donc tout à fait naturel que Wilde ait appris très tôt à parler le français. Sa maîtrise de notre langue n'allait d'ailleurs pas manquer d'étonner de nombreuses personnes. Comme le remarque Gide : « Il savait admirablement le français, mais feignait de chercher un peu les mots qu'il voulait faire attendre. Il n'avait presque pas d'accent, ou du moins que ce qu'il lui plaisait d'en garder, et qui pouvait donner aux mots un aspect parfois neuf et étrange. Il prononçait volontiers, pour scepticisme : skepticisme... »¹⁰⁷ Cette maîtrise du français est confirmée dans les nombreuses lettres qu'il a écrites dans notre langue et culmine dans sa pièce *Salomé*. Il était donc bien armé pour partir à la conquête des salons parisiens.

¹⁰⁷ André Gide, *Oscar Wilde*, *op. cit.* p.15.

Wilde ne s'est pas contenté d'apprendre notre langue, il a également abondamment lu et admiré nos auteurs. Il vénérât tout particulièrement Balzac, Flaubert, Gautier, Stendhal et Baudelaire, et l'on sent tout naturellement une forte influence française dans son oeuvre. Wilde s'en vantait d'ailleurs et il écrit dans une de ses lettres : « To learn how to write English prose I have studied the prose of France [...] Yes ! Flaubert is my Master »¹⁰⁸. Il existe aussi cette anecdote qui raconte que lors de l'un de ses premiers séjours à Paris, dans sa chambre d'hôtel du quai Voltaire, Wilde revêtait une robe de moine comme Balzac pour écrire...

Il est évident que l'oeuvre de l'auteur irlandais doit beaucoup à la France, et il existe d'ailleurs une thèse de doctorat par Kelper Hartley¹⁰⁹, dans laquelle celui-ci s'est appliqué à rechercher les influences françaises dans chacun des textes de Wilde. Mais on a parfois trop hâtivement voulu qualifier Oscar Wilde d'« écrivain français ». Comme nous l'avons vu, les journaux anglais y ont contribué lors de la parution de *The Picture of Dorian Gray* en cherchant à rejeter Wilde dans le rang des écrivains décadents français. En France, il semble de bon ton actuellement de chercher à s'appropriier l'auteur irlandais, mais il faut bien reconnaître qu'il n'en a pas toujours été ainsi, et qu'après le procès, la majorité des journalistes et des écrivains français se sont empressés de le renier, à l'image de leurs collègues anglais. Il ne faut pas oublier que Wilde est mort à Paris dans un certain isolement et dans la pauvreté¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁹ Kelper Hartley, *Oscar Wilde : l'influence française* (Paris : Librairie du recueil Sirey, 1935).

¹¹⁰ Il est d'ailleurs amusant de constater que si en France on adore mettre l'accent sur les séjours de Wilde à Paris et sur ses amitiés avec les écrivains français, ailleurs dans le monde c'est beaucoup moins le cas. Ainsi aux Etats-Unis ou au Canada on s'attache plus à la tournée de conférences de Wilde à travers l'Amérique du Nord, alors qu'en Allemagne on s'intéresse à ses séjours dans les villes d'eau d'outre-Rhin....

Il n'est pas du domaine de mes intentions de nier l'influence française dans l'œuvre de Wilde, loin s'en faut, mais l'expression « Oscar Wilde, écrivain français » me semble exagérée, et il serait intéressant de la pondérer en disant, par exemple, que Wilde compte certainement parmi les « plus français des écrivains britanniques ». Quand il parle de ses influences, Wilde lui-même affirme : « Setting aside the prose and poetry of Greek and Latin authors, the only writers who have influenced me are Keats, Flaubert, and Walter Pater »¹¹¹, ce qui fait deux Anglais pour un Français. Wilde est un pur produit d'Oxford, il y a obtenu des prix en Humanités, et comme le prouvent ses essais, il connaît admirablement Shakespeare. De plus, son humour est tout à fait britannique, notamment son utilisation du « nonsense ». La France n'est d'ailleurs pas le seul pays qui attirait Wilde et celui-ci était également un lecteur assidu de Dante, de Goethe, et des auteurs russes...

Quoi qu'il en soit, Wilde adorait la France et il voulait la conquérir. Dans ce but il a effectué de nombreux séjours à Paris. Dans sa thèse : *Oscar Wilde et la France*¹¹², Jacques de Langlade a admirablement relaté tous ces voyages, et leur impact sur les milieux littéraires français. Sans vouloir le moins du monde concurrencer cet ouvrage de référence, il semble utile toutefois de donner ici quelques repères.

Le premier séjour de Wilde à Paris digne d'intérêt date de 1883, au retour

¹¹¹ « Mr Oscar Wilde on Mr Oscar Wilde, an interview », *St James Gazette*, 18 janvier 1895, cité dans *More Letters of Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 195.

¹¹² Jacques de Langlade, *Oscar Wilde et la France*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1974. La seconde partie de cette thèse se veut comme une sorte de prolongement de celle de Kever Hartley, et Langlade démontre que si Wilde a été fortement influencé par les auteurs français, il a à son tour influencé de nombreux auteurs français, notamment Gide, Proust et Cocteau. La boucle est bouclée en quelque sorte. La thèse de Langlade a été la source de deux ouvrages : Jacques de Langlade, *Oscar Wilde écrivain français* (Paris : Stock, 1975) et Jacques de Langlade, *Oscar Wilde ou la vérité des masques* (Paris : Mazarine, 1987).

de sa tournée de conférences en Amérique du Nord. Il séjourne à l'hôtel Voltaire pendant plus de deux mois pendant lesquels il écrit *The Duchess of Padua*, *The Sphinx* et *The Harlot's House*. A cette époque Wilde a encore très peu publié, ce qui ne l'empêche pas d'annoncer sa venue un peu partout en envoyant un volume de ses *Poems*. Wilde voulait se faire connaître et il s'apprête à y réussir brillamment : on le voit dans tous les salons et les lieux à la mode en compagnie de tous les artistes illustres, qu'il s'agisse d'écrivains comme Edmond de Goncourt, Paul Verlaine, Alphonse Daudet, Paul Bourget, Maurice Barrès ou Anatole France ; de peintres comme Toulouse Lautrec, Jacques-Emile Blanche, Degas ou Pissaro ; ou encore d'actrices comme Sarah Bernhardt. Le tableau de chasse est impressionnant, et l'un des temps forts de ce séjour est certainement le soir où Wilde est reçu par Victor Hugo, celui-ci désigne à Wilde le fauteuil réservé aux visiteurs de marque, honneur suprême, même si peu après le maître s'endort. C'est également au cours de ce premier séjour que Wilde rencontre le journaliste Robert Sherard qui va être l'un de ses plus fidèles amis, et son premier biographe.

Ce séjour est indiscutablement un succès et à partir de là, Wilde va revenir régulièrement à Paris, mais pour conquérir définitivement la France il lui faut d'abord s'imposer comme écrivain dans son propre pays.

Et effectivement après la parution de *The Picture of Dorian Gray* et alors qu'il atteint le sommet de sa gloire avec les représentations de ses pièces, le rythme de ses voyages s'accélère : entre 1890 et 1895 il séjourne à Paris plusieurs fois par an. Il continue bien sûr de voir ses anciens amis, auxquels il ajoute désormais de nouvelles connaissances comme André Gide, Pierre Louys, Marcel Schwob, Stuart Merrill, Marcel Proust, Jean Lorrain ou Jean Moréas. Il fréquente les « mardis » de la rue de Rome chez Mallarmé avec qui il entretient également une correspondance. Il rencontre Emile Zola,

mais les deux hommes ne s'apprécient guère. Cette fois le succès est total : Wilde rencontre le même succès dans les salons parisiens que dans ceux de Londres. Pas une soirée ne peut se concevoir sans que Wilde ne soit invité, il fait la connaissance de la princesse Ourousof, de la princesse Alice de Monaco, ou de la Maharaneé de Sarawak. On parle de lui partout, jusque dans les journaux : ceux-ci sont élogieux comme *l'Echo de Paris* du 19 décembre 1891 : « Une des plus grandes personnalités de la littérature anglaise contemporaine, l'esthète Oscar Wilde, est en ce moment notre hôte et le *Great Event* des salons littéraires parisiens »¹¹³, ou *Le Gaulois* du 18 avril 1892 : « M. Oscar Wilde, l'écrivain anglais bien connu, est en ce moment à Paris. C'est avec une certaine curiosité que nos Parisiennes s'appêtent à écouter les théories esthétiques de cet homme de lettres qui, aux plus aimables qualités de l'esprit, joint celles d'être un homme du monde, au goût raffiné, très épris d'élégance. »¹¹⁴ Le nom de Wilde est sur toutes les lèvres. Gide est loin d'être le seul écrivain à tomber sous la séduction de Wilde¹¹⁵ au point qu'on voit apparaître chez les fleuristes des oeillets verts, symbole de l'esthétisme de Wilde .

Le succès est phénoménal, mais il y a une ombre au tableau. A cette époque les textes de Wilde ont été très peu traduits : seuls deux contes ont eu cet honneur, *L'Anniversaire de l'infante* par Francis Viélé-Griffin et le *Géant égoïste* par Marcel Schwob. C'est peu, surtout si l'on sait que seule une minorité des admirateurs de Wilde était capable de lire l'anglais. En conséquence, on admire l'homme, et on ignore l'oeuvre, ce qui, comme nous l'avons vu, va malheureusement durer très longtemps.

¹¹³ cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde écrivain français, op. cit.*, p. 32.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁵ Nombreux sont d'ailleurs ceux qui lui ont dédié une oeuvre, que ce soit Pierre Louys, Marcel Schwob, ou Jacques-Emile Blanche.

C'est aussi vers cette époque qu'à Paris comme à Londres on commence à s'inquiéter de certaines de ses fréquentations douteuses. La suite est connue, avec le procès et l'incarcération de Wilde. La plupart de ceux qui ont vénéré l'auteur irlandais vont s'empresse de le laisser tomber. Le meilleur exemple en est la pétition que Stuart Merrill a essayé de rédiger pour faire libérer Wilde , mais la plupart des écrivains qu'il sollicite pour la signer se dérobent, certains se montrent même ignobles comme Jules Renard : « Je veux bien signer la pétition pour Oscar Wilde, à la condition qu'il prenne l'engagement d'honneur...de ne plus jamais écrire »¹¹⁶ ou François Coppée : « Je veux bien signer en tant que membre de la Société Protectrice des Animaux. »¹¹⁷ D'autres comme Zola, Goncourt, France, Barrès, Schwob ou Louys ont eux aussi retourné leur veste.

A sa sortie de prison, quand il a dû quitter l'Angleterre, c'est pourtant en France que Wilde est venu se réfugier. Mais les choses avaient changé : en le voyant la plupart de ses anciens amis détournaient le regard et cherchaient à l'éviter. Il faut bien dire que le Wilde brisé et ruiné par son procès n'avait plus grand chose en commun avec l'ancien roi des salons : il était vieilli, cherchait le réconfort dans l'alcool, et n'hésitait pas à réclamer de l'argent à tous ceux qu'il rencontrait pour essayer d'améliorer son sort. C'est ainsi que Wilde allait survivre pendant trois années, se traînant de café en café, parlant avec toujours autant de talent mais pour un auditoire désormais bien moins prestigieux, avant de s'éteindre le 30 novembre 1900 à l'hôtel d'Alsace, rue des Beaux Arts.

¹¹⁶ Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde ou la vérité des masques*, op. cit., p. 243.

¹¹⁷ *Ibid.*

Wilde n'a pas seulement effectué de nombreux séjours en France, il s'est également souvent exprimé au sujet de notre pays dans ses essais, dans des lettres, ou dans des interviews. Il se montre toujours très élogieux à notre égard, et il aime tout particulièrement opposer la France à l'Angleterre victorienne pour laquelle il ne trouve pas de mots assez durs. Il faut bien entendu y voir la provocation coutumière de Wilde, et cette tendance ne va cesser d'augmenter avec le temps : plus il va se heurter à la censure et à l'hypocrisie de ceux qu'il appelle les « philistins » anglais, plus il va louer le goût artistique et la liberté d'expression des Français.

Les exemples sont innombrables, ainsi, en parlant de la critique, il déclare au *St James Gazette* : « It would be unfair to confuse French dramatic criticism with English theatrical criticism. The French dramatic critic is always a man of culture and generally a man of letters. In France poets like Gautier have been dramatic critics. In England they are drawn from a less distinguished class. They have neither the same capacities nor the same opportunities. They have all the moral qualities, but none of the artistic qualifications. »¹¹⁸ La balance penche du même côté quand il parle du droit à la vie privée et de la liberté d'expression :

« The private lives of men and women should not be told to the public. The public have nothing to do with them at all. In France they manage these things better. There they do not allow the details of the trials that take place in the divorce courts to be published for the amusement or criticism of the public. All that the public are allowed to know is that the divorce has taken place and was granted on petition of one or other or both of the married parties concerned. In France, in fact, they limit the journalist, and allow the artist almost perfect freedom. Here we allow absolute freedom to the journalist and entirely limit the artist. »¹¹⁹

¹¹⁸ « Mr Oscar Wilde on Mr Oscar Wilde, an Interview », *St James Gazette*, 18 janvier 1895, cité dans *More letters of Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 191.

¹¹⁹ Oscar Wilde, « The Soul of Man under Socialism », *in* : *Complete Works*, *op. cit.*, p. 1095.

Il s'agit là de deux exemples parmi des dizaines : il suffit d'ouvrir un des écrits de Wilde au hasard, et tôt ou tard une comparaison de ce type surviendra, comme une sorte de leitmotiv.

Ce débat a culminé lorsque la censure anglaise a interdit la représentation de *Salomé* sous prétexte que la pièce mettait en scène des personnages bibliques. Ce fut la goutte d'eau qui fit déborder le vase, et Wilde furieux n'a pas hésité à déclarer au *Pall Mall Budget* : « If the Censor refuses *Salomé*, I shall leave England to settle in France where I shall take out letters of naturalization. I will not consent to call myself the citizen of a country that shows such narrowness in artistic judgement. I am not English, I am Irish which is quite another thing. »¹²⁰ Il s'agissait là d'une véritable déclaration de guerre. On ne sait pas dans quelle mesure Wilde était sérieux dans sa menace de naturalisation, mais l'opinion publique anglaise, elle, a pris le parti d'en rire. Ce qui amusait surtout les gens, c'est que s'il devenait français, Wilde risquait de devoir effectuer son service militaire, et la revue *Punch* n'a pu résister à la tentation de caricaturer Wilde en « poilu ». Quoi qu'il en soit, Wilde n'a jamais franchi le pas.

Salomé ne s'est pas contenté d'être la source d'une nouvelle polémique dans la vie de Wilde, le fait même que celui-ci ait choisi d'écrire cette pièce en français peut être considéré comme une déclaration d'amour à notre pays. Certes, Wilde n'est pas l'unique auteur étranger à avoir choisi d'utiliser notre langue plutôt que sa langue maternelle, on peut penser par exemple à son compatriote Samuel Beckett, mais il s'agit

¹²⁰ Cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, op. cit., p. 372. Ce n'était pas la première fois que Wilde se déclarait irlandais plutôt qu'anglais ; en 1891 déjà dans une lettre à Edmond de Goncourt dans laquelle il s'excusait de ne pas avoir su se faire comprendre à cause de ses lacunes en français, langue que pourtant il adorait, il déclarait : « Français de sympathie, je suis Irlandais de race, et les Anglais m'ont condamné à parler le langage de Shakespeare », in : *Selected Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 100.

là d'un phénomène qui reste suffisamment rare dans notre littérature pour mériter d'être remarqué.

Lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait choisi d'utiliser le français pour écrire *Salomé*, Wilde avançait son amour pour notre langue : « I have one instrument I know I can command, and that is the English language. There was another instrument I have listened to all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it... »¹²¹ L'image est très belle et Wilde allait la réutiliser souvent par la suite. Mais il pouvait également être beaucoup plus virulent, et en profiter pour régler son compte à l'Angleterre Victorienne comme dans cette interview du *Gaulois* : « To me there are only two languages in the world : French and Greek. Here people are essentially inartistic and narrow-minded. Though I have English friends, I do not like the English in general. There is a great deal of hypocrisy in England, which you in France very justly find fault with. The typical Briton is Tartuffe, seated in his shop behind the counter. There are numerous exceptions, but they only prove the rule. »¹²²

Wilde voulait s'essayer à ce nouvel instrument qu'était le français, mais il voulait aussi et surtout s'imposer définitivement dans les cercles littéraires parisiens, et être enfin reconnu comme un écrivain. Pour ce faire quel meilleur moyen que d'écrire directement en français, et ainsi pouvoir se passer des services de la traduction. Wilfrid Blunt raconte que lors d'un déjeuner avec George Curzon, Willy Peel et Oscar Wilde : « Oscar told us he was writing a play in French to be acted in the *Français*. He is ambitious of being a French Academician. We promised to go to the first representation,

¹²¹ Cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde, op. cit.*, pp. 372-373.

¹²² *Ibid.*, p. 373.

George Curzon as Prime Minister. »¹²³ S'il faut une fois de plus rester prudent quant aux déclarations de Wilde , celle-ci prouve au moins sa soif de reconnaissance.¹²⁴

On a souvent mis en doute le fait que *Salomé* eût été écrit directement en français. L'examen des manuscrits a permis de rejeter facilement cette accusation : il en existe trois, tous de la main de Wilde, comprenant de nombreuses corrections.

Mais si Wilde a bien écrit son texte lui-même en français, il a tout de même demandé à quelques uns de ses amis de le relire. Il s'est d'abord adressé à Stuart Merrill qui rapporte :

« Un jour Oscar Wilde me remit son drame qu'il avait écrit très rapidement, de premier jet, en français, et me demanda d'en corriger les erreurs manifestes. Ce ne fut pas chose facile de faire accepter à Wilde toutes mes corrections. Il écrivait le français comme il le parlait, c'est à dire avec une fantaisie qui, si elle était savoureuse dans la conversation, aurait produit, au théâtre, une déplorable impression... Je corrigeai donc comme je pus *Salomé* . Je me rappelle que la plupart des tirades de ses personnages commençaient par l'expletif : *enfin* . En ai-je assez biffé des *enfin* . Mais je m'aperçus bientôt que le bon Wilde n'avait en mon goût qu'une confiance relative, et je le recommandai aux soins de Retté. »¹²⁵

Adolphe Retté raconte : « On me demanda de supprimer les anglicismes trop formels [...] J'indiquai quelques corrections en marge du drame. Je fis supprimer à Wilde une trop longue énumération de pierreries mise dans la bouche d'Hérode. »¹²⁶
Mais Wilde n'avait pas plus confiance en Retté qu'en Merrill, et le manuscrit de *Salomé*

¹²³ *Selected Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 101.

¹²⁴ Il est d'ailleurs amusant de noter qu'à la mort d'Edmond de Goncourt le 15 juillet 1896, l'académie Goncourt fut créée et Oscar Wilde fut proposé par Octave Mirbeau pour y siéger. Wilde était alors en prison, et sa candidature n'a pas été retenue.

¹²⁵ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 305 .

¹²⁶ *Ibid.*

passa dans les mains de Pierre Louys.

Pierre Louys a biffé quelques uns des changements indiqués par Retté et Merrill, et en a proposé quelques autres de son propre cru. Quand le manuscrit est enfin revenu dans les mains de Wilde , celui-ci a tenu compte des corrections grammaticales, mais a rejeté la plupart des autres propositions.

Le trajet du texte de *Salomé* n'était pas encore achevé, puisque Marcel Schwob fut chargé de relire les épreuves, et qu'il y apporta deux retouches mineures. Il s'agit là d'un bien long processus qui n'est pas sans rappeler le trajet du texte de *The Picture of Dorian Gray*. Cela montre que Wilde était ouvert aux avis extérieurs, qu'il acceptait les remarques et qu'il ne veillait pas jalousement à l'intégrité de son texte. D'autre part, le fait qu'il ait rejeté la plupart des propositions de ses amis montre qu'il avait un projet extrêmement précis et qu'il voulait s'y tenir.

Nous avons vu que la représentation de la pièce avait été interdite à Londres. Elle ne fut pas jouée avant 1896 à Paris, alors que Wilde était déjà en prison, et dans une distribution moins prestigieuse que celle qui était prévue à Londres, où Sarah Bernhardt elle-même devait interpréter le rôle de la princesse Salomé.

Pourtant Wilde ne dut pas être trop déçu : le texte fut publié en février 1893, simultanément à Londres et à Paris, et il a rencontré un grand succès de librairie. Mais ce qui a surtout dû faire plaisir à Wilde c'est l'excellente réception que les écrivains français ont réservée à son oeuvre. Ceux-ci lui ont envoyé de nombreuses lettres élogieuses comme celle de Mallarmé : « J'admire que tout étant exprimé par de perpétuels traits éblouissants, en votre *Salomé*, il se dégage aussi, à chaque page, de

l'indicible et le Songe. Ainsi les gemmes innombrables et exactes ne peuvent servir que d'accompagnement sur sa robe au geste surnaturel de cette jeune princesse, que définitivement vous évoquâtes. »¹²⁷, de Pierre Loti : « Merci, monsieur de m'avoir fait connaître votre Salomé - c'est beau et sombre comme un chapitre de l'Apocalypse - Je l'admire profondément. »¹²⁸, ou encore de Maurice Maeterlinck : « Je vous prie de m'excuser, Monsieur, si les circonstances ne m'ont pas permis de vous remercier plus tôt au don de votre mystérieux, étrange et admirable *Salomé*. Je vous ai dit merci aujourd'hui en sortant, pour la troisième fois, de ce rêve dont je ne me suis pas encore expliqué la puissance. Croyez, Monsieur, à mon admiration très grande. »¹²⁹ Incontestablement Wilde avait atteint son but.

L'appréciation de Maeterlinck mérite une attention toute particulière, parce qu'il est indéniable qu'il est l'une des influences principales du *Salomé* de Wilde. Si pour le fond de son drame, outre la Bible, celui-ci a puisé sa matière dans des sources aussi diverses que les tableaux de Gustave Moreau, l'*Hérodiade* de Mallarmé, ou *Salammbô* et la *Tentation de St Antoine* de Flaubert, pour ce qui est de la forme et surtout de l'utilisation de la langue française, *Salomé* doit beaucoup à l'écrivain flamand. A ce sujet, Wilde lui-même a déclaré dans une interview : « Of course these are modes of expression that a French man of Letters would not have used, but they give a certain relief or colour to the play. A great deal of the curious effect that Maeterlinck produces comes from the fact that he, a Flamand by race, writes in an alien language. »¹³⁰ Cette idée est

¹²⁷ Cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 375.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p.373.

extrêmement intéressante, car si Wilde cherche à être reconnu par ses pairs français comme un écrivain à part entière, mais aussi comme un Maître de la langue française, il ne renonce pas pour autant à son « étrangeté ». Non seulement il ne se contente pas d'imiter le « bon goût » de l'époque par son style, mais il revendique son « étrangeté » comme une nouvelle richesse, une manière de féconder la langue française.

Et effectivement, l'étude du texte démontre que si le français de *Salomé* n'est pas critiquable en soi, malgré certains anglicismes, il n'en est pas moins « différent », n'hésitant pas à bousculer les normes. Inévitablement, la tonalité toute particulière rappelle Maeterlinck. Ainsi que le remarque Pascal Aquien dans sa remarquable étude du texte : « Comme chez le dramaturge belge, les phrases sont généralement brèves, les constructions simples, les répétitions ou les phrases exclamatives fréquentes ; parfois aussi la relation logique entre questions et réponses est fondée sur un décalage qui contribue à l'étrangeté perverse du propos [...] De plus, Wilde reprend à son compte la prédilection de Maeterlinck pour l'inachevé, l'effleuré, le suggéré et l'implicite, censés en frôlant le réel, en révéler les qualités indicibles. »¹³¹ L'atmosphère est onirique, Wilde nous plonge dans une autre dimension.

Le rythme tout particulier du texte lui donne une qualité musicale, et James Joyce vit dans la pièce de Wilde « un opéra, une variation polyphonique sur le rapport entre l'art et la nature »¹³². C'est certainement cette qualité musicale de la langue de Wilde qui allait plaire à Richard Strauss, ce qui fit qu'en 1905 *Salomé* se transforma en véritable opéra avec tout le succès que l'on sait.

¹³¹ Pascal Aquien, « Préface », in: Oscar Wilde, *Salomé* (Paris : GF-Garnier Flammarion, 1993) pp. 21-22.

¹³² *Ibid.*, p. 25.

Nous avons vu que la conquête de la France a été l'une des préoccupations majeures d'Oscar Wilde , mais pour servir ses desseins, ses nombreuses visites dans notre pays, pas plus que *Salomé* ne pouvaient concurrencer ou remplacer la traduction.

4. OSCAR WILDE ET LA TRADUCTION.

Si l'on parle beaucoup des rapports d'Oscar Wilde avec la France, il est beaucoup moins connu que l'écrivain irlandais s'est énormément intéressé à la traduction tout au long de sa vie. Certainement faut-il là aussi chercher la source de cet intérêt dans l'activité traductrice de sa mère Speranza.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Wilde a lui-même traduit. Sa première expérience sérieuse dans ce domaine date du temps où il n'était encore qu'un étudiant à Oxford. On sait à quel point il était alors passionné par la culture de la Grèce antique, et cette passion s'est notamment exprimée par la traduction d'extraits d'Aristophane, d'Euripide, et surtout de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Il s'est attelé à cette tâche avec beaucoup de conviction, et plusieurs de ses traductions ont été publiées dans des revues.

Wilde a dû y prendre beaucoup de plaisir, car quand à la fin de ses études en 1879 il lui a fallu songer à gagner sa vie, c'est tout d'abord à la traduction qu'il a pensé, et il a écrit à l'éditeur Macmillan pour lui proposer ses services : « Nothing would please me more than to engage in literary work for your House. I have looked forward to this opportunity for some time. Herodotos I should like to translate very much indeed - selections from that is - [...] »¹³³. Dans la même lettre il proposait également à l'éditeur de s'occuper de la publication des pièces d'Euripide. Macmillan allait se montrer

¹³³ *More Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 31.

enthousiaste pour ces deux projets et allait s'empresseur d'offrir à Wilde de signer un contrat, mais bizarrement l'affaire s'est arrêtée là, sans que l'on sache pourquoi. Il s'agissait du premier des nombreux rendez-vous manqués de Wilde avec la traduction.

Pourtant un an plus tard, il allait à nouveau traduire. Très étonnamment il n'était plus question de grec, mais de polonais. L'histoire pourrait paraître invraisemblable si le poème en question intitulé : « *Sen Artysty ; or the Artist's Dream* » n'était l'oeuvre d'Helen Modjeska, une actrice que Wilde côtoyait régulièrement à cette époque. Ils ont travaillé ensemble à la transposition du texte, Wilde se contentant probablement de donner un tour plus poétique à la traduction mot à mot de l'actrice polonaise. Cet épisode pourrait paraître fort anecdotique s'il n'avait suscité chez Wilde une superbe métaphore musicale : « I am really only the reed through which her sweet notes have been blown. »¹³⁴ Décidément, Wilde aimait à comparer les langues avec des instruments de musique.

Après le grec et le polonais, c'est au français que Wilde allait s'intéresser. Il s'agit là d'une évolution tout à fait naturelle quand on sait la passion que Wilde avait pour la France et sa maîtrise de notre langue. De plus, l'auteur qu'il envisageait de traduire n'était autre que Gustave Flaubert qu'il admirait tant : « Yes ! Flaubert is my master, and when I get on with my translation of the *Tentation* [*de St Antoine*] I shall be Flaubert II, *Roi par grâce de Dieu*, and I hope something else beyond. »¹³⁵ Le ton de cette lettre paraît bien léger, pourtant il faut savoir qu'elle date de 1888, époque à laquelle la carrière de Wilde n'était pas encore lancée, et où il avait un cruel besoin d'argent. Le projet, lui, était sérieux, et Wilde allait utiliser un ton bien différent quand, peu de temps

¹³⁴ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 69.

¹³⁵ *Selected Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 76.

après, il écrivait à l'éditeur Alfred Nutt pour lui demander : « Do you think (this is private) that a translation of that amazing book of Flaubert's, *La Tentation de St Antoine*, would be a success ? I want to do it. »¹³⁶ Malheureusement , là non plus le projet n'allait pas aboutir.

Lorsque l'on observe attentivement la vie de Wilde, on se rend compte que c'est surtout lorsqu'il manque d'argent qu'il songe à traduire. Aussi, après la tentative avortée de traduction de Flaubert, faut-il attendre 1897 et sa sortie de prison pour qu'un nouveau projet puisse voir le jour. Cette fois l'initiative n'est pas de Wilde mais de Charles Wyndham qui lui propose de traduire et d'adapter la pièce d'Eugène Scribe : *Le Verre d'Eau*. Wilde accepte et il écrit à son ami Robert Ross : « I saw Wyndham yesterday : he came for three hours, and now I feel I can do the play pretty well, as he leaves me *carte blanche* to pull it about as I like. »¹³⁷ Il en profite pour demander l'aide de Ross dans cette tâche et il conclut en disant : « The cast Wyndham proposes is splendid, and if *you* work hard I shall have a great success. I am preparing a *salon de lecture* for you. »¹³⁸ Une fois de plus le projet paraît alléchant, mais le refrain est déjà trop connu : il n'allait pas se concrétiser. Si dans les deux cas précédents, on n'en connaît pas la raison, cette fois il est probable que le caractère velléitaire de Wilde soit le principal responsable.

En dépit de tous ces rendez-vous manqués, le nom de Wilde allait rester lié à la traduction jusque dans la mort. En 1902, l'éditeur parisien Charles Carrington, dont le manque de scrupules a déjà été évoqué, n'allait pas hésiter à publier mensongèrement

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 626.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 627.

deux traductions sous le nom de Sébastien Melmoth, qui était le nom que Wilde avait choisi d'utiliser à sa sortie de prison. Il s'agissait d'une part d'une traduction de *Ce qui ne meurt jamais* de Barbey d'Aurevilly, et d'autre part d'une traduction du *Satyricon* de Pétrone. La supercherie a fonctionné pendant un temps, permettant à Carrington d'écouler un certain nombre de volumes, avant d'être heureusement démasquée¹³⁹.

Il est impossible d'évoquer l'activité traductrice de Wilde sans parler du cas de *Salomé*, texte si particulier dans son oeuvre. Wilde ne s'est pas contenté de rédiger son drame en français, mais il l'a également « fait » traduire en anglais, ce qui est décidément une situation peu banale. Nous avons déjà vu que la rédaction de *Salomé* a été le fruit d'un processus pour le moins complexe, sa traduction ne s'est pas faite plus simplement, loin de là.

Oscar Wilde a eu la très mauvaise idée de proposer cette tâche à Lord Alfred Douglas. C'était l'occasion pour celui-ci de faire ses débuts dans le monde littéraire. Malheureusement les connaissances de Douglas en français étaient limitées et sa traduction était très mauvaise. Elle abondait en contresens et le style était pour le moins douteux. Lorsque Wilde fit part de ses remarques à Douglas, celui-ci lui fit une scène terrible, au point que Wilde décida de rompre définitivement avec lui. Mais avec sa faiblesse coutumière, il allait bientôt céder à la pression de Douglas et de ses amis, et comme il le dit si bien dans son *De Profundis* : « I took the translation and you back. »¹⁴⁰

¹³⁹ Carrington ne s'est pas contenté de cette supercherie. Il a également publié de nombreuses éditions pirates d'oeuvres de Wilde. Le nom de Wilde était à cette époque le garant de chiffres de ventes élevés, et il attirait une multitude de faussaires. Il y a notamment l'exemple d'une Mrs Chan Toon qui, dans les années vingt, a mis sur le marché plusieurs apocryphes d'Oscar Wilde qu'elle avait rédigés elle-même. Il a fallu toute la perspicacité et la persévérance de Stuart Mason, le bibliographe d'Oscar Wilde pour la démasquer.

¹⁴⁰ *Selected Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, pp. 161-162.

Il se réconcilia donc avec Douglas, mais insista pour que celui-ci fasse de nombreuses corrections. Douglas refusa et écrivit à l'éditeur :

« Oscar and I have found it impossible to agree about the translation of certain passages, phrases and words in *Salomé*, and consequently as I cannot consent to have my work altered and edited, and thus to become a mere machine for doing the rough work of translation, I have decided to relinquish the affair altogether. You and Oscar can therefore arrange between you as to who the translator is to be. My private opinion is that unless Oscar translates it himself, he will not be satisfied. »¹⁴¹

Pour compliquer encore un peu l'affaire, Aubrey Beardsley qui devait illustrer le texte en proposa sa propre traduction. Elle ne plut pas davantage à Wilde. Il s'en suivit une furieuse controverse entre Wilde, Douglas, Beardsley et l'éditeur John Lane. Après de nombreuses discussions, on en vint enfin à un accord : Wilde allait revoir lui-même la traduction de Douglas. En contrepartie, le nom de celui-ci n'apparaîtrait pas sur la page de titre, mais le volume lui serait dédié.

La traduction de *Salomé* remaniée par Wilde a paru le 9 février 1894. On ne sait pas exactement dans quelle mesure Wilde a retravaillé le texte de Douglas, mais si l'on en croit Beardsley ses modifications ont été nombreuses.

J'ai eu la chance de pouvoir correspondre avec Pascal Aquien, et celui-ci m'a avoué avoir pris beaucoup d'intérêt à comparer le texte français de *Salomé* et sa traduction. Il offre quelques exemples tirés de cette comparaison dans sa « préface » à *Salomé* que j'ai déjà citée¹⁴². Il en ressort que malgré la révision de Wilde cette traduction est peu fidèle et loin d'être parfaite. Les traducteurs y ont effacé quelques anglicismes, mais on trouve dans le texte des faux-sens et contresens, des changements

¹⁴¹ Cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 403.

¹⁴² Pascal Aquien, « Préface », in : Oscar Wilde, *Salomé, op. cit.*, pp. 25-28.

d'images, des exemples de dilution, des omissions ou des sous-traductions. Pascal Aquien remarque également : « Plus graves, sans doute, sont les aplatissements et non-reprises d'échos qui nuisent à la cohérence musicale et au succès des effets incantatoires du texte »¹⁴³, et il cite l'exemple de la fameuse déclaration tripartite de Salomé à Iokanaan :

- « 1. Je suis amoureuse de ton corps / I am amorous of thy body
2. c'est de tes cheveux que je suis amoureuse / it is of thy hair that I am enamoured
3. c'est de ta bouche que je suis amoureuse / it is thy mouth that I desire »¹⁴⁴

On peut donc juger cette traduction assez peu convaincante. Le fils de Wilde, Vyvyan Holland a publié une nouvelle traduction de *Salomé* en 1957, mais c'est toujours la première version qui fait référence, probablement parce que l'auteur lui-même y a participé. Il est heureux que pour l'opéra de Strauss, créé en 1905, le livret ait été tiré de la version originale en français du texte.¹⁴⁵

Wilde a donc un peu traduit, et beaucoup projeté de traduire, mais ce qui va surtout nous intéresser, est sa réflexion sur la traduction. L'auteur irlandais a énormément lu de textes traduits qui ont suscité chez lui de nombreux commentaires. On en trouve quelques exemples dans ses essais ou ses lettres et il convient de citer un mot de félicitation qu'il a envoyé à Théodore Tilton, dans lequel une fois de plus son imagination débordante a créé une métaphore sublime : « You have done the only translation of Théophile Gautier which has the music and colour and form of the original. It is a little masterpiece, and there are very few who can pour the wine of song from the golden to

¹⁴³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ La traduction en allemand est l'oeuvre de Hedwig Lachmann.

the silver chalice, as you have done, without spilling a drop. »¹⁴⁶ Cependant, c'est surtout en tant que journaliste que Wilde a traité de la traduction.

De 1884 à 1889, Wilde a collaboré avec quelques journaux dont le *Pall Mall Gazette*. Il a même été rédacteur en chef du *Woman's World*. Durant toute cette période il a rédigé de nombreuses critiques d'ouvrages, dont un certain nombre étaient des traductions, et contrairement à la plupart de ses confrères, qui jusqu'à aujourd'hui, n'hésitent pas à occulter le fait que leurs articles traitent de textes traduits, ou qui au mieux débitent quelques banalités à ce sujet, Wilde, lui, accordait beaucoup d'importance à ce fait.

Lorsque l'on parcourt les nombreux articles dont il a été l'auteur, on se rend compte que Wilde ne négligeait jamais de glisser quelques mots sur la traduction. Parfois, cela reste très superficiel comme dans cet article sur un recueil de lettres de George Sand, où après avoir loué le talent d'épistolière de la romancière française, Wilde conclut en disant : « La traduction est d'un genre souvent maladroit, mais la matière est si intensément intéressante que nous pouvons nous permettre d'être charitables. »¹⁴⁷ Cela reste très succinct, et on ne sait pas sur quels critères il se base pour porter son jugement, mais au moins le lecteur est averti.

D'autres fois il accompagne ses évaluations de quelques pensées plus personnelles sur la traduction. C'est le cas dans un article sur la traduction par William Toynbee d'une sélection de « chansons de rues » de Béranger. Wilde s'y montre peu

¹⁴⁶ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁴⁷ Oscar Wilde, « Letters of a Great Woman », in : *Pall Mall Gazette*, 6 mars 1886, cité dans Oscar Wilde, *Aristote à l'heure du thé*, traduction par Charles Dantzig (Paris : Belles Lettres, 1994) p. 170. *Aristote à l'heure du thé* est un recueil d'articles et de critiques rédigés par Wilde. Il existe un recueil du même nom en Angleterre : Oscar Wilde, *Aristotle at Afternoon Tea* (edited and introduced by John Wyse Jackson) (Londres : Fourth Estate, 1991) mais fort étrangement les deux recueils ne contiennent pas les mêmes articles.

convaincu par la traduction poétique : « En général, les traductions de poésies sont de simples travestissements, mais la muse de Béranger est si simple et si naïve qu'elle peut porter une robe anglaise avec aisance et grâce, et M. Toynbee a conservé en grande partie l'allégresse et la musicalité de l'original. »¹⁴⁸ Wilde donne ensuite quelques exemples des qualités et des faiblesses de la traduction avant de conclure : « Bien qu'il vaille mieux lire un poète dans le texte, les traductions ont leur valeur, comme les échos ont leur musique. »¹⁴⁹

Voilà qui semble déjà plus intéressant, mais ce n'est encore rien comparé aux quelques articles où Wilde a fait un véritable travail de « critique de traduction », bien proche de celui que je me propose personnellement de faire dans cette étude. Wilde y démontre toute l'attention qu'il portait à la traduction, mais également sa remarquable connaissance de ce sujet, et sa grande maîtrise de langues comme le français ou le grec. Il n'hésitait pas à comparer mot à mot des pages entières des oeuvres qu'il étudiait, faisant preuve de beaucoup d'exigence en ce qui concerne l'exactitude et la qualité de la traduction, et se montrant très sévère avec les traducteurs peu inspirés.

Prenons l'exemple d'un article sur Balzac. L'éditeur anglais Routledge entreprenait la traduction complète de *La Comédie humaine*, et les deux premiers volumes venaient de paraître comprenant : *César Birotteau*, *L'Illustre Gaudissart*, *La Duchesse de Langeais*, et *Le Chef d'oeuvre inconnu*. Dans sa critique, Wilde fait d'abord l'éloge de Balzac, mais très vite il se tourne vers les traductions et alors, il se montre impitoyable : « Excellent choix, mais traductions inégales, quelques-unes étant proprement mauvaises. *L'illustre Gaudissart*, par exemple, est rempli d'erreurs

¹⁴⁸ Oscar Wilde, « Béranger in England », in : *Pall Mall Gazette*, 21 avril 1886, cité dans Oscar Wilde, *Aristote à l'heure du thé*, op. cit., p. 176.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

grotesques qui déshonoreraient un écolier [...] Si M. Routledge souhaite que le public lise ses versions de *La Comédie humaine*, il devrait embaucher des traducteurs qui aient de petites connaissances en français. »¹⁵⁰ Ce travail de démolition est parachevé par la conclusion de l'article : « Nous craignons que l'édition de M. Routledge ne convienne pas. Elle est bien imprimée, reliée avec goût, mais ses traducteurs ne comprennent pas le français. Grand dommage pour cette *Comédie humaine* qui est un des chefs-d'oeuvre de notre temps. »¹⁵¹

Wilde ne mâche pas ses mots, mais ce qui mérite surtout d'attirer notre attention est qu'il étaye ses propos d'une vingtaine d'exemples qui sont le fruit d'un travail de comparaison minutieux. Certains des exemples qu'il cite sont savoureux comme : « 'Bon conseil vaut un oeil dans la main' devient 'Good advice is an egg in the hand' »¹⁵² ou « traduire 'son coeur avait un calus à l'endroit du loyer' par 'his heart was a callus in direction of a lease' est une insulte à l'une et l'autre langue »¹⁵³. D'autres fois, Wilde n'hésite pas à proposer sa propre traduction : « 'Des bois de quoi se faire un cure-dent' n'est pas 'a few trees to slice into toothpicks' mais 'as much timber as would make a toothpick' »¹⁵⁴.

Voilà certainement une facette de l'oeuvre de Wilde que l'on connaît peu. Mais, s'il sait se montrer sévère lorsque la situation l'exige, il n'hésite pas non plus à louer une traduction qu'il estime réussie, ce qui est le cas de l'*Odyssée* de William Morris :

¹⁵⁰ Oscar Wilde , « Balzac in English », in : *Pall Mall Gazette*, 13 septembre 1886, cité dans Oscar Wilde, *Aristote à l'heure du thé*, op. cit., pp. 183-184.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁵² *Ibid.*, p. 183.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 183.

« De tous les poètes modernes, M. William Morris est un des mieux qualifiés, par nature et par art, pour traduire la merveilleuse épopée des pérégrinations d'Ulysse. »¹⁵⁵

Dans cet article, Wilde se montre encore plus étonnant que dans l'article précédent : il ne se contente pas de comparer la traduction de Morris à l'original, il affiche également une bonne connaissance des traductions précédentes :

« [La version de Morris] est la plus réussie et la plus satisfaisante de toutes. Malgré qu'en eut Coleridge (sic), nous avons toujours considéré L'*Odyssee* de Chapman comme infiniment inférieure à son *Iliade* ; la simple différence de mètre suffit à placer la première à la deuxième place. L'*Odyssee* de Pope, avec son éclatante rhétorique et ses ingénieux paradoxes, ne tient en rien à la grande manière de l'original ; Cowper est ennuyeux, Bryant atroce, et Worsley trop plein de joliesse Spenserienne, et si excellente en bien des points que soit la version de MM. Butcher et Lang, elle ne rend aucun des effets artistiques de L'*Odyssee* et ne nous offre, somme toute, que les faits. La traduction d'Avia, supérieure pourtant à presque toutes ses devancières, ne peut prendre rang auprès de celle de M. Morris. »¹⁵⁶

Cette liste est véritablement surprenante. Elle est une preuve éclatante de l'intérêt de Wilde pour la traduction et de sa connaissance du sujet. L'article enchaîne ensuite sur quelques exemples de réussites de Morris, Wilde regrettant tout au plus que : « l'esprit qu'il a ajouté à la transfusion puisse paraître à beaucoup plus nordique que grec, et quelques fois peut-être plus bruyant que beau [...] »¹⁵⁷. Néanmoins la conclusion de Wilde est élogieuse et il remarque : « Nulle anthologie ne prouvera les qualités de la traduction de M. Morris. Sa vraie valeur ne tient pas à des beautés isolées, ne sera pas

¹⁵⁵ Oscar Wilde, « Mr. Morris's *Odyssey* », in : *Pall Mall Gazette*, 26 avril 1887, cité dans Oscar Wilde, *Aristote à l'heure du thé*, op. cit., p. 141.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 143. Cette remarque n'a pas manqué de frapper quelques traductologues qui la citent dans leurs anthologies. C'est le cas de Susan Bassnett-Mc Guire, *Translation Studies* (Revised Edition) (Londres et New York : Routledge, 1991) p. 67, ou de Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, op. cit., p.239.

révélée par des morceaux choisis au hasard : elle réside dans la cohésion et la propriété absolues de l'ensemble, la pureté et la justesse de ses choix, son éloignement de l'affectation et de la platitude, son harmonie de forme et de matière. »¹⁵⁸

Voilà certainement des propos qui ne dépareraient pas dans la bouche d'un traductologue de cette fin du XXème siècle. Quand on constate la qualité des articles de Wilde, on ne peut que regretter qu'ils n'aient pas inspiré plus de critiques littéraires, ou tout du moins qu'ils ne les aient pas incités à faire plus grand cas de la traduction dans leurs analyses.

On peut également regretter à la vue de l'exigence de Wilde dans le domaine de la traduction, qu'il n'ait pas plus traduit lui-même. Quand on connaît sa maîtrise de la langue française et la beauté de son style en anglais, on peut rêver à ce qu'auraient pu être ses traductions de Flaubert ou de Balzac.

La carrière de journaliste de Wilde s'est arrêtée dès qu'il a connu un peu de succès en tant qu'écrivain, et à partir de ce moment là, c'est moins la traduction des oeuvres des autres qui l'a intéressé que de faire traduire ses propres écrits. Nous avons vu que la France était l'objet de toutes ses convoitises, et très vite il se mit à la recherche de traducteurs susceptibles de convenir à cette tâche. Comme le laissait présager son activité critique, il se montra très exigeant dans sa quête, et il voulait avoir un droit de regard dans la transposition de ses textes.

Nous avons un excellent exemple du sérieux avec lequel il s'attela à cette tâche dans une lettre datée du mois de décembre 1891 à la Princesse de Monaco. *Lady Windermere's Fan* n'avait pas encore été représentée à Londres que déjà il cherchait à la

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.

faire traduire : « Coquelin has recommended me to have my play translated by Delair, who has done *La Mégère [Apprivoisée]* for the *Français*. I have had an interview with him, and he is fascinated by the plot, but I don't know if he understands *society-English* sufficiently well, I mean the English of the salon and the boudoir, the English one talks. I am sending him the manuscript tomorrow. »¹⁵⁹ Paul Delair était un écrivain français, et *La Mégère Apprivoisée* que cite Wilde est une traduction de *The Taming of the Shrew* de Shakespeare qui fut donnée à la Comédie Française le 19 novembre 1891. Malgré cela, Wilde dut estimer que Delair ne faisait pas l'affaire car la traduction ne se fit pas.

Quand il accorde le droit de traduire, Wilde donne des instructions très précises : « Avec beaucoup de plaisir j'autorise M. Jules Cantel à faire la traduction en français d'*Intentions*. Le droit de donner cette autorisation appartient à moi seul. Seulement je ne veux pas qu'il traduise le dernier essai, « La Vérité des masques »; je ne l'aime plus. Au lieu de cela, on pourra mettre l'essai paru dans le *Fortnightly Review* de février dernier sur « L'Ame de l'homme », qui contient une partie de mon esthétique. »¹⁶⁰ Jules Cantel suivit les instructions de Wilde mais bien que la lettre date de l'été 1891, sa traduction ne parut qu'en 1914 chez L'Édition Moderne sous le titre : *Opinions de Littérature et d'Art*.

Après sa sortie de prison, Wilde n'était plus en position de force et il dut modérer son exigence quant au choix de ses traducteurs, mais plus que jamais il était conscient du bénéfice qu'il pouvait tirer de la traduction de ses textes. Non seulement il avait grandement besoin d'argent, mais il cherchait aussi désespérément à rétablir sa réputation d'artiste.

¹⁵⁹ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 306.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 294-295.

Dès 1897, il tenta une nouvelle fois de faire traduire *Lady Windermere's Fan*. Cette fois-ci, le traducteur devait être Edward Strangman qui travaillait chez Leonard Smithers, le nouvel éditeur de Wilde. Strangman devint vite un intime de Wilde et de Douglas, mais la traduction ne vit jamais le jour.

Cette tentative ne fut que la première d'une longue série d'échecs. Après la France il se tourna vers l'Italie, et il essaya vainement d'y faire traduire *Salomé*. Le traducteur devait être un certain Rocco, un jeune poète napolitain de vingt-cinq ans.¹⁶¹ Le but de cette traduction était clair pour Wilde : « It would help me here [Naples] greatly to have it done, as the papers have been rather offensive, and I want to assert myself here as an artist. »¹⁶² Il n'eut pas plus de succès pour faire traduire en italien *The Picture of Dorian Gray*, et ce malgré tous ses efforts : « There is a Neapolitan poet, and good English scholar, who wants to translate it, and I want the Italians to realise that there has been more in my life than a love for Narcissus, or a passion for Sporus : fascinating though both may be. »¹⁶³

Malheureusement pour Wilde , très peu de ses oeuvres ont été traduites de son vivant. Cette situation peut sembler paradoxale quand on sait que très vite après sa mort il est devenu l'un des auteurs les plus traduits au monde, et pourtant, c'est la triste réalité. Peut-être faut il y voir le fruit de son exigence?

Si l'on prend l'exemple de la France, la liste est très mince. Avant son procès on n'y trouve guère qu'une traduction de *The Birthday of the Infanta* par Francis Viélé-Griffin publiée en 1889 qui a suscité chez Wilde le commentaire suivant : « En ce

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 648, 662 et 664.

¹⁶² *Ibid.*, p. 656.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 695.

qui concerne le style, c'est mon meilleur conte... Je le voyais en noir et argent ; le français le transforme en rose et argent »¹⁶⁴; et une traduction de *The Selfish Giant* par Marcel Schwob parue en 1891.

La première traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Eugène Tardieu a paru le 1er juin 1895 alors que Wilde venait d'être condamné. Cette traduction constitue le premier chapitre de l'étude qui suit, et sans vouloir déflorer celle-ci, il paraît intéressant de citer ici un extrait d'une lettre de Wilde concernant Tardieu. Cette lettre a été écrite alors que l'auteur irlandais était encore en prison, et elle prouve que si Wilde attendait beaucoup de ses traducteurs, il était aussi le premier à défendre leurs intérêts :

« As my affairs are apparently being wound up I am anxious that the French translator of my novel should be considered. I was under the impression that the French copyright was mine. It seems that, *subject to a ten-per-cent royalty*, it is Ward & Lock's. Of course, their having it is absurd. But I am entitled to ten-per-cent on every copy sold, which of course should go to the translator. Would you see Kernahan, the author, who is one of Ward & Lock's readers, and a friend of mine. The nominal sum of £ 10 was paid for the French rights to Humphreys : but it is monstrous that Ward & Lock should be making money before the translator is paid. The French are so nice to me, I am horrified at the position of the translator. I propose to refund the £ 10, through Leveson, and then to have the translator considered. His honorarium should be not less than £ 50. If I, through Leveson, have half of this paid, would Ward & Lock pay the rest ? Also what of my ten-per-cent ? »¹⁶⁵

Lorsque l'on sait que cette lettre a été écrite du fond d'une cellule dans une prison sinistre, on ne peut que louer le grand cœur de Wilde. Il aurait pu se contenter de s'apitoyer sur son sort sans s'intéresser à ce qui se passait au dehors.

¹⁶⁴ Cité par Jacques de Langlade, « Préface », in : Oscar Wilde, *Oeuvres* (Tome II) (Paris : Stock, 1977) p. 11.

¹⁶⁵ *Letters of Oscar Wilde*, op. cit., p. 417.

Avant de conclure cette section, il me reste à traiter d'une dernière traduction, mais elle est de la plus haute importance car Wilde y a directement contribué et il en reste de nombreux documents : il s'agit de la traduction de *The Ballad of Reading Gaol* par Henry-D. Davray.

Davray était un auteur et un journaliste français passionné par la culture britannique. Il s'est longtemps occupé de la littérature étrangère pour le *Mercure de France*, et il s'est notamment illustré en devenant le traducteur attitré de H.G. Wells.

Davray connaissait Wilde depuis le temps de sa splendeur en 1891, mais il est l'un des rares à lui être resté fidèle jusqu'à sa mort, et même au-delà, puisqu'il a continué à défendre ardemment sa mémoire dans les colonnes du *Mercure de France*. Wilde, quant à lui, le tenait en haute estime, le décrivant comme : « a charming fellow besides being a good English scholar. »¹⁶⁶

A la publication de *The Ballad of Reading Gaol* en février 1898, Davray en fit une critique élogieuse dans sa revue. A la lecture de cet article, Wilde s'empressa de le remercier et de lui proposer de traduire son poème. Davray hésita tout d'abord, mais très vite il se laissa convaincre par l'enthousiasme de l'écrivain irlandais. Les deux hommes négocièrent avec leurs éditeurs, et il fut convenu que la traduction paraîtrait d'abord dans le *Mercure de France*, puis quelques mois plus tard sous forme de volume, apposée à la version originale.

Très vite Wilde s'est beaucoup investi dans cette traduction. Il se préoccupa d'abord du texte source, et dès le 7 mars, il écrivit à son éditeur : « Will you kindly send Henry Davray, 33 avenue d'Orléans, Paris, a copy of the second edition at

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 647.

once , and also another to me. I want to see the corrections, and Davray must have for his translation the (so far) ultimate form of the great work. »¹⁶⁷ Cette requête est la preuve de toute l'importance que Wilde accordait à cette traduction et de tout le soin qu'il souhaitait y apporter. Le même jour il écrivit encore à Davray pour lui donner ses premiers conseils et lui proposer son aide : « I need not say with what pleasure I would see your translation. Of course, there are not many words, relating to prison life, for which the proper French *prison* equivalents must be found : words that, though not *argot*, are still *technical*. I am always free, so pray let me know when I can see you, on the completion of the poem. »¹⁶⁸

A partir de ce moment les deux hommes allaient se rencontrer souvent, et pour notre plus grand bonheur, Davray a consigné ses souvenirs dans un chapitre intitulé « Comment fut traduite en français La Ballade de la geôle de Reading » inclus dans son ouvrage : *Oscar Wilde : La Tragédie finale*.¹⁶⁹

A la demande de Davray, Wilde vint d'abord lire et commenter le poème avec lui. Bizarrement , le projet faillit avorter à ce moment : Wilde crut comprendre que Davray voulait faire une traduction en vers, ce dont il ne l'estimait pas capable. Telle n'était nullement l'intention de Davray, mais quand le quiproquo s'expliqua, un tel doute s'était emparé de l'esprit de Wilde qu'il semblait même vouloir renoncer à une traduction en prose : « La conversation reprit sur l'impossibilité de traduire la poésie, puisque la seule différence des mots, la dissemblance du son et de l'accentuation des syllabes suffisent pour faire disparaître l'aspect de l'original et ce qui constitue une grande part de

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 712.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 713.

¹⁶⁹ Henry-D. Davray, *Oscar Wilde : La Tragédie finale* (Paris : Le Mercure de France, 1928) pp. 83-126.

sa beauté. Wilde fut singulièrement brillant. »¹⁷⁰ Après maintes palabres, il revint sur sa décision, et la traduction put enfin être commencée.

Wilde continua à participer activement à l'élaboration de la version française : « Une première version fut rédigée dans les quelques jours qui suivirent, et j'allai la lui lire à haute voix. Cette lecture fut recommencée maintes fois et il fallut plusieurs semaines pour établir la version définitive. Chaque mot fut soupesé, chaque terme fut discuté, chaque phrase fut lue, relue, scandée, avec toutes les intonations possibles. »¹⁷¹ Wilde ne ménageait pas sa peine, et Davray a fait preuve de beaucoup d'humilité en écrivant : « Si la version de *La Ballade* n'est pas un chef-d'oeuvre de traduction, ce n'est certes pas à lui que le blâme revient ! Je m'efforçai d'être un collaborateur docile. »¹⁷² Cette collaboration entre auteur et traducteur semble idyllique, et pourtant, Wilde n'était pas pleinement satisfait. Le 30 mars, il écrit à Robert Ross : « I saw Davray's translation of *Reading Gaol* yesterday, and went over part of it with him. It is a very difficult thing to translate, as, unluckily and oddly, Davray has never been in prison, so knows nothing of prison-terms. 'We banged the tins' appeared as 'On battait le fer blanc' ! I still have to work for days over it. »¹⁷³

Nous disposons encore d'une lettre datée du mois d'avril, alors que Davray vient d'envoyer les épreuves du poème à Wilde. Wilde en a fait une lecture très attentive et il ne fait pas moins de treize suggestions de modifications à Davray. Il expose

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁷² *Ibid.*, p. 95.

¹⁷³ *Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 727. A ce sujet, lors de ma rencontre avec Jacques de Langlade, celui-ci m'a rapporté une anecdote très intéressante : lorsqu'il a lui-même retraduit *La Ballade* en 1975, il avait songé à collaborer avec Jean Genet, grand connaisseur du monde carcéral. Malheureusement la réputation de Genet était telle que l'éditeur de Jacques de Langlade (Stock pour ne pas le nommer) a refusé cette idée.

ses arguments avec beaucoup de précision comme par exemple : « (page 4) est-ce que 'réprouvé' est bon pour *outcast* ? 'Déshérité' ne vaudrait-il pas mieux ? Lord Byron était un *outcast*. »¹⁷⁴ ou « (page 11) *The Wretched man* : Je veux dire le malheureux, le ruiné, le naufragé. Est-ce que 'le misérable' exprime tout cela ? J'emploie le mot avec pitié. Sans doute Hugo a écrit *Les Misérables*, aussi peut-être est-ce bien ? »¹⁷⁵

Seules quelques unes des treize propositions de Wilde furent retenues, mais celui-ci se montra néanmoins satisfait à la parution de la traduction du poème dans le numéro de mai du *Mercure de France*. L'intérêt de Wilde ne s'arrêta pas là : il relut encore attentivement les épreuves du volume qui allait paraître en novembre, mais cette fois-ci il ne porta que des retouches mineures au texte.¹⁷⁶

Depuis lors, la traduction de *La Ballade* par Davray a été très diversement accueillie. A l'inverse de *Salomé*, la participation directe de Wilde n'a pas suffi à en faire la version de référence. De nombreuses traductions nouvelles ont suivi celle de Davray. *La Ballade* est actuellement le texte de Wilde le plus traduit en français avec pas moins de neuf versions différentes.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 729.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ L'année suivante (1899), Davray allait traduire cinq des six *Poems in Prose* de Wilde pour *La Revue Blanche*. Mais cette fois-ci il n'y a aucune trace d'une quelconque participation de Wilde.

I. TARDIEU (1895)

1. HORIZON DU TRADUCTEUR (1895).

Quatre années seulement se sont écoulées entre la parution de *The Picture of Dorian Gray* sous forme de volume et sa première traduction française par Eugène Tardieu.

Au vu des liens privilégiés qui unissaient Wilde à la France, on pourrait imaginer que le français fut la première langue à avoir accueilli son roman. Pourtant, ce n'est pas le cas, car dès 1893 *The Picture of Dorian Gray* a été traduit en néerlandais. L'auteur de cette traduction n'est autre que Louis Couperus que beaucoup considèrent comme l'un des plus grands écrivains des Pays-Bas.

Le nom d'Eugène Tardieu est certes beaucoup moins prestigieux, et c'est surtout la date de parution de sa traduction qui doit retenir notre attention. En effet, *Le Portrait de Dorian Gray* a été publié par les éditions Albert Savine le 1er juin 1895, soit une semaine jour pour jour après la condamnation d'Oscar Wilde. Cette date est d'une extrême importance, car il est incontestable que le procès a été le tournant de la vie de l'écrivain irlandais. Comme nous l'avons vu, sa réputation s'est trouvée entachée pour de nombreuses années.

La coïncidence de la fin du procès et de la parution de la traduction de Tardieu n'est certainement pas le fruit du hasard. Bien que l'on ne sache pas avec exactitude à quel moment il a entrepris sa tâche, il est plus que probable que Tardieu a travaillé dans l'urgence. On admet généralement que cette première traduction de *The*

Picture of Dorian Gray avait pour but de soutenir Wilde au moment de son procès : elle était censée contribuer à l'établir en tant qu'écrivain en France, et par là même à faire taire tous ses détracteurs. Il était donc indispensable qu'elle paraisse le plus rapidement possible ¹.

Pour bien comprendre toute l'effervescence qui a entouré ce procès, il semble indispensable de revenir sur cet événement plus en détails.

C'est le 2 mars 1895 que Wilde a porté plainte pour diffamation contre le Marquis de Queensberry. Bien que cette action en justice s'annonçait périlleuse, il était l'accusateur, et il est resté en position de force jusqu'à l'ouverture du premier procès le 2 avril.

Wilde était alors au sommet de sa gloire, même si ses provocations contrariaient de plus en plus de monde, et si on le voyait souvent en compagnie de jeunes gens à la réputation douteuse. Deux de ses comédies, *An Ideal Husband* et *The Importance of Being Earnest*, étaient à l'affiche simultanément dans deux théâtres prestigieux du West End de Londres : le Theatre Royal Haymarket et le St James's Theatre. Elles y avaient un énorme succès, et le talent de Wilde était enfin reconnu.

Nous avons déjà vu qu'en France aussi le nom de Wilde était sur toutes les lèvres, et qu'il régnait sur les salons parisiens ; néanmoins comme l'a fort justement remarqué son ami Vincent O'Sullivan : « L'oeuvre de Wilde n'était réellement connue

¹ Jacques de Langlade qui connaît extrêmement bien toute cette période a été le premier à me suggérer cette hypothèse, lorsque j'ai eu la chance de le rencontrer au mois de juin 1995. Nous verrons que la biographie de Tardieu et l'étude de sa traduction confirment cette thèse.

que d'un petit nombre - Gide, Schwob, Louys, Merrill et trois ou quatre autres qui lisaient couramment l'anglais. »²

Malheureusement, le procès allait tout faire basculer : le 5 avril 1895, la cour rejetait l'accusation de Wilde, Queensberry était acquitté, et qui plus est, en vertu de la loi de 1885 sur l'homosexualité, Wilde était arrêté sous l'inculpation « d'actes immoraux accomplis avec d'autres personnes de son sexe ». D'accusateur, il se vit transformé en accusé.

En Grande-Bretagne, une campagne de presse impitoyable s'abattit immédiatement sur lui. Il ne s'est pratiquement trouvé personne pour le défendre, et le Theatre Royal Haymarket et le St James's Theatre ont été jusqu'à retirer ses comédies de l'affiche dès que la nouvelle de son arrestation a été connue.

En France, la presse a été moins virulente. Tout d'abord il faut savoir que, chose rare à cette époque, l'homosexualité n'y était plus un délit. Odon Vallet écrit à ce sujet : « En cette fin de XIX^{ème} siècle, un seul grand pays européen ne réprime pas les rapports 'contre nature' entre adultes consentants : en 1791, la Révolution française a supprimé le crime de sodomie, trop entouré de connotations bibliques ou cléricales pour avoir droit de cité dans un régime laïque. »³ De plus, suite à l'affaire Dreyfus et au scandale de Panama, lors desquels les journaux anglais n'ont pas manqué d'attaquer la France, certains journalistes français ont profité du procès Wilde pour se venger en fustigeant l'inhumanité des lois anglaises.

² Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde et la France*, op.cit., p.186.

³ Odon Vallet, *L'Affaire Oscar Wilde*, op.cit., p. 17.

Mais derrière cette façade, il faut se rendre à l'évidence, la situation en France ne valait guère mieux que celle en Grande-Bretagne. La plupart des amis ou des admirateurs de Wilde se sont empressés de retourner leur veste et de le renier. Un exemple suffira pour témoigner de la passion qui montait. Le 13 avril 1895, Jules Huret publiait un court article dans le *Figaro* :

« On nous demande de différents côtés quels étaient les gens que fréquentait M. Oscar Wilde durant ses séjours à Paris. Nous ne saurions renseigner nos correspondants que sur ses relations purement littéraires, ce qui, peut-être, ne satisferait qu'imparfaitement leur curiosité. La vérité, c'est que M. Oscar Wilde était très fêté dans plusieurs centres. Ses familiers étaient, croyons-nous, dans le monde des lettres et des arts, MM. Jean Lorrain, Catulle Mendès, Marcel Schwob et autres écrivains subtils. »⁴

Ces quelques lignes semblent bien inoffensives, mais elles ont entraîné des réactions démesurées. C'est tout d'abord Jean Lorrain qui allait réagir : oubliant certainement qu'il avait dédié sa nouvelle *Lanterne Magique* à Wilde ⁵, il fit publier une lettre dans laquelle il niait toute intimité avec celui-ci. Puis ce fut au tour de Marcel Schwob de renier l'auteur irlandais ; il avait pourtant passé des heures innombrables en sa compagnie et avait traduit son conte *The Selfish Giant*. Mais cela était désormais oublié, et Schwob provoqua Huret en duel. A sa grande colère, les témoins qu'il avait envoyés chez Huret réussirent à éviter l'affrontement. Catulle Mendès, quant à lui, alla encore plus loin. Cette fois-ci, le duel eut bien lieu. Les deux hommes se rencontrèrent le 17 avril, et c'est Huret qui gagna en blessant Mendès au bras.

Ces péripéties semblent sorties tout droit d'un autre temps, mais elles prouvent à quel point les esprits se sont échauffés.

⁴ *Le Figaro*, 13 avril 1895, p. 59, cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde, op.cit.*, p.613.

⁵ Jean Lorrain, *Lanterne Magique*, in : *L'Echo de Paris*, 14 décembre 1891.

C'est donc dans une atmosphère pour le moins tendue que l'affaire Wilde se poursuit. Lors du deuxième procès, le 26 avril, les jurés ne peuvent s'accorder sur sa culpabilité, et Wilde est donc renvoyé une troisième fois devant la cour de l'Old Bailey. Cette fois-ci, l'affaire va s'achever avec la condamnation de Wilde à deux ans de travaux forcés, le 25 mai 1895.

Lorsque la traduction de Tardieu paraît le 1er juin 1895, trois mois se sont écoulés depuis le début de l'affaire, et deux mois depuis le début du procès lui-même. Si rien ne permet d'affirmer avec certitude que Tardieu n'a pas commencé sa tâche avant ces dates, il est par contre incontestable qu'au moment où il a achevé sa traduction la tempête était à son apogée, et le contexte houleux a nécessairement eu un impact sur son travail.

Le procès d'Oscar Wilde a eu une importance capitale, mais il n'est pas le seul élément qui a pu influencer le travail du traducteur. Il faut tenir compte également de l'état de la traduction en France en cette fin de XIX^{ème} siècle. La première remarque à faire, ainsi que le souligne Henri Van Hoof dans son *Histoire de la traduction en occident*, est que l'on traduit alors beaucoup de littérature anglaise, et surtout, beaucoup d'auteurs contemporains. Très souvent, quelques années seulement s'écoulent entre la publication des originaux et leur traduction. C'est le cas notamment pour les oeuvres de Kipling, de Wells, de Hardy ou de Shaw ⁶... On peut constater que sur ce point, la

⁶ Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en occident* (Paris, Louvain : Duculot, 1991) p. 70.

première traduction de *The Picture of Dorian Gray* entre tout à fait dans la logique de son époque.

Mais ce qui va surtout nous intéresser en cette fin de XIX^{ème} siècle, plus qu'une théorie ou un éventuel débat, c'est qu'il y a en France une certaine façon de traduire qui prédomine. En effet, et c'est là un point très important, la majorité des traducteurs cherche à acclimater l'oeuvre étrangère au « bon goût » français. Rien ne doit choquer ou perturber le lecteur de la traduction ; pour cela on efface toute l'« étrangeté » de l'oeuvre : on édulcore, on francise, on rend le sens aussi clair et aussi net que possible, parfois même, on cherche à améliorer l'original. Il ne faut surtout pas donner au lecteur plus qu'il n'a l'habitude de recevoir.

Bien entendu, tous les traducteurs ne pratiquent pas de la sorte, et certains prônent un littéralisme plus rigoureux, mais ils sont en minorité. La norme française de l'époque a, pour utiliser la terminologie de Ladmiral, une tendance très nettement « cibliste ».

Amédée Pichot, le fondateur et le directeur de la *Revue Britannique*, symbolise parfaitement cette norme. Van Hoof le cite comme l'un des traducteurs les plus importants du XIX^{ème} siècle : il a traduit Byron, Dickens, Thackeray, Macaulay, Walter Scott, Thomas More ou encore Bulwer-Lytton⁷. Valéry Larbaud va encore plus loin en le classant, avec Auguste-Jean-Baptiste Defaucompret, « au premier rang pour l'activité et l'énormité du travail accompli », et il enchaîne en disant que « ces deux noms sont familiers à tous les anglicistes français. »⁸ Incontestablement, Amédée Pichot est un personnage essentiel pour les amateurs de littérature britannique de cette époque, or il est

⁷ *Ibid.*, p.69.

⁸ Valéry Larbaud, *De la traduction*, *op.cit.*, p. 27.

également un adepte de la traduction francisante et adaptatrice. Georges Garnier a analysé sa traduction du *David Copperfield* de Dickens, et il en conclut assez sévèrement que Pichot « ne manque pas de désinvolture par les libertés qu'il s'autorise avec le texte original. »⁹

Il faut préciser que cette tendance à acclimater les traductions n'est pas spécifique à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Comme l'a remarqué Antoine Berman, elle est issue d'une vieille tradition française qui a culminé avec les « belles infidèles » de l'âge classique ¹⁰. On a déjà tant dit au sujet de ces fameuses « belles infidèles », et pourtant il semble impossible de ne pas les évoquer dès que l'on aborde l'histoire de la traduction en France. Ce type de traduction s'est généralisé dans l'Europe des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, mais la France en a été l'épicentre, et, c'est là que son rayonnement a été le plus fort.

La tendance à édulcorer et à franciser ne s'est pas non plus arrêtée avec le XIX^{ème} siècle : nous verrons qu'elle est restée dominante pendant toute la première partie du XX^{ème} siècle. D'ailleurs, elle n'a pas totalement disparu aujourd'hui, même si elle est en nette régression et si elle se fait plus discrète.

Je viens de citer Antoine Berman, et il faut reconnaître que sa pensée sur la tradition « cibliste » de la traduction française est, une fois de plus, l'une des plus abouties. Certes, il faut garder une certaine prudence car Berman est volontairement critique envers cette tradition ; n'oublions pas qu'il est le défenseur acharné d'une méthode de traduction plus littérale. Mais, en dépit de cette réserve, son essai « La

⁹ Georges Garnier, *Linguistique et traduction*, *op.cit.*, p. 60.

¹⁰ Antoine Berman, « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *op. cit.*, p.37.

Traduction et la lettre *ou l'auberge du lointain* » reste un outil incomparable pour qui souhaite comprendre l'histoire de la traduction française. Berman aime utiliser la notion de traduction « ethnocentrique » dont il donne deux définitions. La première est empruntée à un poète-traducteur du XVIIIème siècle du nom de Colardeau qui donne, bien malgré lui, ce que Berman appelle la description la plus ingénue et la plus frappante de ce type de traduction : « S'il y a quelque mérite à traduire, ce ne peut être que de perfectionner, s'il est possible, son original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air national, et de naturaliser, en quelque sorte, cette plante étrangère. »¹¹ Puis Berman complète cette première définition par une seconde de son propre cru, qui est à la fois plus précise et plus ambitieuse : « [La traduction ethnocentrique est] fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler. Il s'agit d'introduire le sens étranger de telle manière qu'il soit acclimaté, que l'oeuvre étrangère apparaisse comme un 'fruit' de la langue propre. »¹²

Cette évocation de la langue française comme source de la traduction « ethnocentrique » me paraît tout à fait essentielle. Berman précise un peu plus loin : « La France classique avait posé sa langue comme médium modèle de la communication, de la représentation et de la création littéraire ; ce médium s'était constitué par l'exclusion de tous les éléments linguistiques vernaculaires ou étrangers. Dès lors, la traduction ne pouvait être qu'une transposition libre, une acclimatation filtrante des textes étrangers. »¹³ Cette idée est extrêmement intéressante, et en y réfléchissant on se rend compte que les adjectifs que l'on trouve le plus souvent associés à la langue classique tels que « claire »,

¹¹ *Ibid.*, p.49.

¹² *Ibid.*, p.53.

¹³ *Ibid.*, p.56.

« élégante », « polie », « équilibrée », ou « précise », sont également ceux que l'on attribue aux traductions de l'époque des « belles infidèles ». Il y a indéniablement un lien très étroit qui unit la fierté générée par le français classique et la tradition de notre pays en matière de traduction.¹⁴

Pour être aussi exact que possible, il me faut faire une dernière précision en ce qui concerne le rattachement de la manière de traduire qui prédomine à la fin du XIX^{ème} siècle à une longue tradition française. Par tradition il faut comprendre que l'état d'esprit de la plupart des traducteurs est resté identique à travers les siècles, avec cette ferme volonté d'acclimater l'original. Par contre, les moyens mis en oeuvre par les traducteurs ont changé : il est évident que depuis l'âge classique, les libertés prises avec le texte original se sont très progressivement amenuisées.

Ainsi, par exemple, la pratique d'un Jacques Amyot, qui, au XVI^{ème} siècle, par souci de clarté, avait peuplé la Grèce antique de syndics et de baillis, et y avait introduit les tournois de chevalerie et la galanterie de cour, paraît déjà bien dépassée au XIX^{ème} siècle¹⁵. De même, avec le temps, les coupes dictées par des critères moraux se sont faites de plus en plus rares. Mais comme le dit Berman : « L'ampleur des corrections, ajouts, suppressions, modifications de tout acabit a diminué. Mais pas pour autant disparu. [...] Au delà des modes de transformation grossiers propres à l'époque

¹⁴ Cette fierté à l'égard de notre langue a certainement été renforcée par le fait que le français est resté la langue diplomatique jusqu'en 1919.

¹⁵ Je souhaite préciser qu'il est trop facile de dénigrer les traductions d'Amyot avec le recul. Elles répondaient parfaitement aux attentes du public de l'époque, comme le démontre le grand succès qu'elles ont connu. De même, qui sait ce que penseront les générations futures des traductions que nous appelons « fidèles » aujourd'hui.

D'autre part, le fait que Jacques Amyot soit aujourd'hui encore l'un des traducteurs français les plus célèbres, montre l'impact qu'ont eu les « belles infidèles » sur notre culture.

classique, mille modifications plus subtiles et plus inapparentes permettent de maintenir la conception de Colardeau. »¹⁶

J'ai mentionné ci-dessus une minorité de traducteurs qui osait aller à l'encontre des normes en pratiquant une traduction plus littérale. Je ne voudrais pas conclure cette partie sans dire quelques mots de celui qui est probablement le plus célèbre d'entre-eux : je veux parler de Chateaubriand et de sa traduction du *Paradise Lost* de Milton en 1836.

Chateaubriand a été l'un de ceux qui ont cherché à rompre avec cette tradition des « belles infidèles ». Il s'en est expliqué dans les « Remarques » qui précèdent sa traduction. Il a d'abord tenu à préciser : « c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant ou un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous les yeux. »¹⁷

Un peu plus loin, il cherche à se distancer des libertés prises par ses prédécesseurs :

« Toutefois les traducteurs ont une singulière monomanie : ils changent les pluriels en singuliers, les singuliers en pluriels, les adjectifs en substantifs, les articles en pronoms, les pronoms en articles. Si Milton dit *le vent, l'arbre, la fleur, la tempête*, etc..., ils mettent *les vents, les arbres, les fleurs, les tempêtes*, etc... ; s'il dit un esprit *doux*, ils écrivent la *douceur* de l'esprit ; s'il dit *sa voix*, ils traduisent *la voix*, etc... Ce sont là de très petites choses sans doute ; cependant il arrive, on ne sait comment, que de tels changements répétés produisent à la fin du poème une prodigieuse

¹⁶ Antoine Berman, « La Traduction et la lettre *ou* l'auberge du lointain », *op.cit.*, pp. 49-50.

¹⁷ Cité par Antoine Berman, « La Traduction et la lettre *ou* l'auberge du lointain », *op.cit.*, p.115.

altération; ces changements donnent au génie de Milton cet air de lieu commun qui s'attache à la phraséologie banale. »¹⁸

On ne peut qu'apprécier la finesse de l'analyse de Chateaubriand. Il est vrai que le plus grand risque de la traduction « ethnocentrique » est de banaliser l'oeuvre littéraire. A force de tout vouloir adapter au « bon goût » du jour, les traducteurs ont tendance à effacer toutes les idiosyncrasies et toutes les particularités de style qui font souvent l'originalité et la force d'un auteur. Il s'agit malheureusement d'une sorte de phénomène de nivellement par le bas. Pour être juste, il faut signaler que à l'inverse, le risque d'une traduction trop littérale est de donner au texte traduit une touche d'« étrangeté » là où justement l'original en est dépourvu. Il s'agit toujours d'atteindre ce fameux équilibre...

Quoi qu'il en soit Chateaubriand conclut ses « Remarques » en espérant susciter des vocations : « Me serait-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener chaque jour une révolution dans la manière de traduire ? Du temps d'Ablancourt les traductions s'appelaient de *belles infidèles* ; depuis ce temps là on aura vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas toujours belles : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix. »¹⁹

En dépit de la réussite de sa traduction, l'appel de Chateaubriand n'a pas été entendu, et la vieille tradition française a continué son chemin. La tentative de Chateaubriand a certainement été inspirée par l'Allemagne romantique, où toute une génération de poètes incluant des noms aussi illustres que Goethe, Novalis, Herder, Schlegel, Hölderlin, Humboldt ou Schleiermacher avait tenté de dépasser les « belles infidèles » en prônant une traduction plus littérale. Ils déclaraient que la préservation du

¹⁸ *Ibid.*, p.121.

¹⁹ *Ibid.*, p.123.

sens passait par la fidélité formelle, et souhaitaient enrichir la langue allemande par le contact avec l'étranger. La France n'a jamais connu de tel mouvement. La tradition y était trop forte. Il y a certes eu des traductions plus littérales, mais elles ont toujours été le fruit de tentatives isolées et sont restées pendant longtemps minoritaires.

2. LE TRADUCTEUR.

Nous avons vu que la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray* a paru le 1er juin 1895 aux éditions Albert Savine. Malheureusement, comme cela arrivait fréquemment à cette époque, le nom du traducteur n'était pas mentionné, et cette omission a été la source de nombreuses confusions.

Savine a publié une seconde édition de cette traduction en juillet 1895, avant de céder ses droits aux éditions P.V. Stock. Stock à son tour en a publié trois éditions pour la seule année 1904, toujours sans mentionner le nom du traducteur. Ce n'est qu'en 1907, pour la quatrième édition, chez P.V. Stock, que le nom d'Eugène Tardieu apparaît pour la première fois sur la couverture, accompagné de la mention « édition revue et corrigée ». J'ai comparé les textes de l'édition de 1895 et de l'édition de 1907 : il ne fait aucun doute qu'il s'agit de la même traduction. Les corrections et les révisions annoncées sont extrêmement rares, si l'on excepte quelques coquilles de typographe. On peut donc, sans prendre trop de risques, attribuer la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray* à Eugène Tardieu. C'est d'ailleurs ce que font les spécialistes d'Oscar Wilde les plus éminents, tels que Richard Ellmann et Rupert Hart-Davis.

Pourtant les choses ne sont pas tout à fait aussi simples. Stuart Mason, le bibliographe d'Oscar Wilde, a, quant à lui, attribué cette traduction au couple Eugène Tardieu et Georges Maurevert²⁰. Quand on connaît tout le sérieux du travail de Mason,

²⁰ Stuart Mason, *Oscar Wilde : Art and Morality*, *op.cit.*, p.157. Georges Maurevert est un obscur écrivain français dont l'heure de gloire semble avoir été la parution d'un roman intitulé *L'Affaire*

on ne peut pas prendre cette affirmation à la légère, malheureusement il ne donne aucune précision supplémentaire. Néanmoins, je pense que si l'on ne peut pas totalement exclure une participation de Georges Maurevert, celle-ci ne peut tout au plus qu'avoir été minime. Sinon, pourquoi le nom de Maurevert ne figure-t-il pas sur la couverture de l'édition de 1907 ? Et puis surtout, il y a cette lettre de prison déjà citée (cf. p.132), dans laquelle Wilde s'inquiète des intérêts du traducteur de *The Picture of Dorian Gray*²¹. Or dans cette lettre Wilde parle de « The French translator » au singulier. Toute la lettre prouve qu'il est parfaitement au courant de l'état de ses affaires, et ce bien qu'il soit en prison. S'il y avait eu deux traducteurs à parts égales, Wilde aurait nécessairement été au courant. C'est pour ces différentes raisons qu'il m'a semblé plus indiqué de ne retenir que le nom d'Eugène Tardieu pour cette traduction.

Pour être complet à ce sujet, il faut encore aborder un dernier point. On cite parfois Albert Savine comme premier traducteur de *The Picture of Dorian Gray*. C'est ce que fait notamment François Dupuigrenet-Desroussilles dans la bibliographie jointe au volume des *Oeuvres* de Wilde paru à la Pléiade²². Cette même bibliographie a été réutilisée dans le numéro consacré à Wilde par *Le Magazine Littéraire*²³. Il est absolument certain qu'Albert Savine n'a pas traduit *The Picture of Dorian Gray*. Il n'a été que l'éditeur des deux premières éditions de cette traduction en 1895. La source de cette erreur est très facile à trouver : Albert Savine a lui même été traducteur. Il a tout d'abord traduit quelques oeuvres du basque et du catalan, avant de commencer à traduire, à partir de 1903, des auteurs anglais parmi lesquels Arthur Conan Doyle, Kipling,

du grand plagiat (1924). Il a également écrit quelques comédies qui n'ont connu aucun succès. L'une d'entre-elles, *La Bano de la Pastro* (1907), présente la particularité d'avoir été écrite en esperanto.

²¹ *Letters of Oscar Wilde, op.cit.*, pp. 415-418.

²² Oscar Wilde, *Oeuvres* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996) p.1887.

²³ *Le Magazine Littéraire*, n°343, mai 1996, p. 54.

Stevenson, Swinburne, Shelley, ou De Quincey. A partir de 1905, il a traduit une grande partie de l'oeuvre de Wilde: il a commencé par les contes (1905), puis ont suivi *The Portrait of Mr WH* (1906), *The soul of Man under Socialism* (1906), *Poems* (1907), tout le théâtre (1909-1911), une sélection d'articles et de critiques (1912-1913), et *The Sphinx* (1919). Savine est certainement l'un de ceux qui ont le plus traduit Wilde, et il est surtout l'un des premiers à l'avoir traduit. Comme son nom apparaît sur la couverture de la première traduction de *The Picture of Dorian Gray* en tant qu'éditeur, et que le nom de Tardieu n'y est pas mentionné, il suffit d'un peu d'inattention pour tomber dans le piège. Voilà pourquoi cette erreur est fréquemment commise, ce qui ne la rend pas moins regrettable.

Venons-en à la personne d'Eugène Tardieu. Né en 1851 et mort en 1920, il était principalement connu pour ses activités journalistiques. Il a même été rédacteur en chef du journal *L'Echo de Paris*. Par contre, son activité littéraire a été des plus réduites. En dehors du roman de Wilde, il n'a été l'auteur que de la traduction en prose de quelques poèmes de Lord Alfred Douglas qui ont paru en regard des originaux dans un volume intitulé *Poems* (1896). Après ces deux traductions, il faut attendre près de vingt ans pour repérer une préface rédigée pour un ouvrage au titre peu engageant : les *Refrains de guerre* de Théodore Botrel (parus en trois volumes de 1915 à 1920).

Tardieu a fait partie du cercle des amis de Wilde lorsque celui-ci est sorti de prison. Il est même l'un des rares à lui être resté fidèle jusqu'à la fin et à venir lui rendre hommage sur son lit de mort. Au cours des trois dernières années de la vie de l'écrivain irlandais, on a souvent trouvé Tardieu assis à sa table dans divers bars parisiens. Malheureusement il ne reste qu'une seule trace de la relation entre les deux hommes sous

la forme d'une lettre datant du printemps 1897, dans laquelle Tardieu met Wilde en garde contre quelques amis dangereux qu'il compte à Paris ²⁴.

Si les deux hommes se sont connus après la libération de Wilde, donc après la parution de la traduction de Tardieu, il semble peu probable qu'ils se soient fréquentés avant. Il semble même certain que Wilde n'ait pas été au courant du projet de traduction de *The Picture of Dorian Gray*. D'une part, dans la fameuse lettre de prison qui a déjà été évoquée plusieurs fois dans ces pages, Wilde parle toujours de « the translator » et ne cite jamais le nom de Tardieu ²⁵. Ce ton impersonnel n'est pas dans les habitudes de Wilde, et je ne pense pas qu'il l'aurait employé si Tardieu avait été l'une de ses connaissances. D'autre part, quand on connaît toute l'importance que Wilde attachait à son roman, et le soin avec lequel il choisissait les traducteurs de ses oeuvres, il paraît peu probable qu'il ait pu donner son aval à Tardieu. On se souvient des réticences de Wilde quant aux connaissances en anglais de Delair qui avait été pressenti pour traduire *Lady Windermere's Fan...* Or nous allons voir que l'anglais de Tardieu était extrêmement faible. Wilde n'aurait probablement pas accepté que cette traduction se fasse s'il en avait eu connaissance. La traduction de *The Picture of Dorian Gray* n'a pu être entreprise qu'à un moment où Wilde ne pouvait plus s'en occuper, ou à un moment où il n'avait plus la tête à cela. Or il était encore en France quelques jours à peine avant le début du procès. Cela semble accrédi-ter la thèse d'une traduction faite à toute vitesse pour tenter d'apporter une aide à Wilde au moment où tout commençait à basculer.

Ce dernier point est extrêmement important. On ne dispose par contre d'aucun élément qui permette de savoir si Tardieu a agi de son propre chef (peut-être

²⁴ *Selected Letters of Oscar Wilde, op.cit.*, p.280.

²⁵ *Letters of Oscar Wilde, op.cit.*, p. 417.

parce qu'il admirait Wilde, ou qu'il souhaitait défendre la cause homosexuelle), ou si la traduction a été commandée par des amis de Wilde réunis pour l'aider...

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

Pour chacun des exemples que je vais utiliser dans mes analyses de traductions, on trouvera la référence en note de bas de page. La lettre O désignera le texte original, et l'initiale du nom du traducteur désignera le texte de la traduction. Ces références indiqueront la page et la ligne où l'on pourra retrouver les exemples. Ainsi, O (3.13) signifiera que l'exemple se situe page 3, ligne 13 de l'original. T (7.23-25) indiquera une phrase localisée page 7, de la ligne 23 à la ligne 25 de la traduction de Tardieu. Pour O (24.20-25.2), il faudra se reporter au passage se situant entre la page 24, ligne 20 et la page 25, ligne 2 de l'original.

Comme mentionné précédemment, toutes mes références au texte original de *The Picture of Dorian Gray* sont tirées de l'édition Norton de 1988. Pour la traduction de Tardieu, j'ai utilisé le texte de la deuxième édition parue chez Albert Savine en juillet 1895²⁶.

La première constatation que l'on fait lorsque l'on compare les deux textes, est que Tardieu prend très peu de libertés avec la lettre de l'original. Loin de vouloir mettre une quelconque touche personnelle ou de vouloir adapter sa traduction au « bon goût » français, il colle pas à pas aux phrases de Wilde.

Prenons par exemple la première phrase du chapitre IV : « One afternoon,

²⁶ Le texte de la première édition paru un mois plus tôt n'a pas été conservé par les bibliothèques françaises. Entre cette seconde édition de 1895 et la dernière parue chez P.V. Stock en 1921, aucune transformation du texte digne d'intérêt n'est intervenue.

a month later, Dorian Gray was reclining in a luxurious arm-chair, in the little library of Lord Henry's house in Mayfair. » Tardieu reste aussi proche que possible de l'original en traduisant : « Une après-midi, un mois après, Dorian Gray était allongé en un luxueux fauteuil, dans la petite bibliothèque de la maison de Lord Henry à Mayfair. »²⁷ On peut se rendre compte qu'il respecte jusqu'à l'ordre des mots, et qu'il ne déplace pas une virgule.

Tout au long du texte il s'efforce ainsi de coller autant qu'il le peut à l'original. Prenons encore cette phrase où Wilde écrit à propos de la société prétendument « civilisée » : « It feels instinctively that manners are of more importance than morals, and, in its opinion, the highest respectability is of much less value than the possession of a good *chef*. » Tardieu s'en écarte du moins qu'il le peut : « Elle sent instinctivement que les manières sont de plus grande importance que la morale, et, à ses yeux, la plus haute respectabilité est de moindre valeur que la possession d'un bon chef. »²⁸

A première vue cela semble fonctionner, malheureusement on se rend compte très rapidement que loin de faire une traduction littérale au sens noble du terme, c'est-à-dire, étant fondée sur un projet cohérent, Tardieu se contente d'appliquer une sorte de calque maladroit. Là où, par exemple, la traduction de *Paradise Lost* par Chateaubriand était mûrement réfléchie, et que celui-ci savait avec exactitude quel but il voulait atteindre, Tardieu se contente d'être servile par ignorance et crainte de l'erreur. Il progresse au coup par coup, manquant totalement de recul par rapport au texte, et n'envisageant jamais l'oeuvre dans son ensemble. Il se laisse totalement dominer par sa tâche.

²⁷ O (39.28-29), T (65.1-3).

²⁸ O (111.7-10), T (201.7-11).

Une fois de plus, une réflexion de Valéry Larbaud vient à l'esprit pour illustrer ce propos :

« Même dans nos rapports quotidiens avec l'oeuvre que nous traduisons nous reconnaissons les conditions du couple humain : ou bien elle nous réduira en sa puissance, nous asservira, portera la culotte, et tout en nous abandonnant son corps nous refusera son âme, son sens le plus intime, nous transformant de traducteurs en balbutiants et ânonnants écoliers ; ou bien, conquise par notre attention à la fois délicate et virile, nous l'aurons toute à nous, précieuse charge d'âme, avec joie supportée, toujours festivement accueillie, la reine heureuse de nos heures de force et de santé plénières ! »²⁹

Hélas, c'est la première solution qui s'applique à Tardieu : il balbutie et il ânonne. Plutôt que la traduction d'une oeuvre littéraire, il compose une version d'écolier, et j'irais même jusqu'à dire la version d'un bien mauvais écolier...

Dans sa forme la plus innocente, cette servilité se traduit par une multitude d'anglicismes. A force de calquer l'ordre des mots sur la phrase anglaise, le style de Tardieu devient très lourd : « He is one of her most intimate friends » est traduit par « c'est un de ses plus intimes amis »³⁰ ; « I shall stay with the real Dorian » devient « Je resterai avec le réel Dorian »³¹ ; ou encore, « crates of striped tulips, and of *yellow and red roses* » est rendu par « des corbeilles de tulipes rayées, et de *jaunes et rouges roses* »³². Il ne s'agit là que de quelques exemples parmi des dizaines, et quand on sait tout le soin que Wilde portait à la beauté de son style et à l'équilibre de ses phrases, les maladresses de Tardieu sont pour le moins regrettables.

²⁹ Valéry Larbaud, *De la traduction, op.cit.*, p. 46.

³⁰ O (137.32), T (251.14-15).

³¹ O (28.25), T (44.14).

³² O (72.5), T (128.31-32).

La scène du chapitre XVI dans laquelle Dorian erre dans les rues de l'East End à la recherche d'une fumerie d'opium est caractéristique des limites du travail de Tardieu. Wilde y décrit les sentiments de son héros en disant : « Ugliness that had once been hateful to him because *it made things real*, became dear to him now for that very reason. » Le calque de la traduction est particulièrement peu réussi : « La laideur qu'il avait haïe *parce qu'elle fait les choses réelles*, lui devenait chère pour cette raison. »³³ Hélas, on va très vite se rendre compte que le mot à mot servile de Tardieu cache bien plus que de la maladresse. Le traducteur n'est pas simplement dominé par le texte de Wilde, il est véritablement submergé par lui, et bien souvent il ne comprend pas la moitié du sens de ce qui est écrit. C'est le cas lorsque, dans la même scène, Wilde développe son idée en écrivant : « Ugliness was the one reality. The coarse brawl, the loathsome den, the crude violence of disordered life, the very vileness of thief and outcast, were more vivid, in their *intense actuality of impression*, than all the gracious shapes of Art, the dreamy shadows of Song. » Tardieu a du mal à suivre la pensée de Wilde, et il bute sur le mot « actuality » qu'il faut bien sûr prendre dans le sens de « réalité ». Peu importe, même s'il ne comprend pas, il va continuer à coller coûte que coûte, et il traduit : « La laideur était la seule réalité. Les abominables bagarres, l'exécrable taverne, la violence crue d'une vie désordonnée, la vilénie des voleurs et des déclassés, étaient plus vraies dans leur *intense actualité d'impression*, que toutes les formes gracieuses d'art, que les ombres rêveuses du chant. »³⁴ Tardieu se contente vaguement de deviner le sens, et il se lance sans se poser de questions. Peu lui importe qu'une « intense actualité d'impression » ne veuille rien dire en français.

³³ O (143.26-28), T (261.27-30).

³⁴ O (143.28-31), T (261.30-262.2).

Malheureusement, il faut bien se rendre à l'évidence : Tardieu est totalement dépassé par le texte qu'il essaie de traduire. Cela peut surprendre car la langue de Wilde n'est pas d'une très grande difficulté. Comme le remarque Borges : « En vers comme en prose, la syntaxe de Wilde est toujours d'une extrême simplicité. Parmi la foule des écrivains britanniques, aucun n'est aussi accessible aux étrangers. Des lecteurs incapables de déchiffrer un seul paragraphe de Kipling ou une seule strophe de William Morris commencent et achèvent dans le même après-midi *Lady Windermere's Fan*. »³⁵ Cette simplicité est pour beaucoup dans le charme du style de Wilde. Sa langue est claire, précise et fluide, autant de qualités qui ne peuvent que plaire aux Français. Il utilise bien parfois un substantif un peu rare lorsqu'il traite d'art décoratif, mais en général la difficulté pour le traducteur réside moins dans la compréhension du texte, que dans la délicate nécessité de reproduire l'équilibre des phrases de Wilde, dans lesquelles il y a rarement un mot de trop. Il suffit de penser à la concision et à l'efficacité de ses épigrammes.

Si Tardieu se laisse ainsi submerger par le texte qu'il cherche à traduire, c'est que ses connaissances en anglais sont d'une grande faiblesse. Son niveau est celui d'un débutant, et sa lecture de *The Picture of Dorian Gray* ne lui a permis que de déchiffrer très grossièrement les grandes lignes de l'intrigue. La traduction de Tardieu était nécessairement vouée à l'échec. Chaque phrase témoigne des difficultés qu'il a

³⁵ Jorge Luis Borges, *Enquêtes, op.cit.*, p. 114. Cela se confirme par le fait que l'on étudie souvent *The Picture of Dorian Gray* dès la première année de faculté d'anglais. C'est ainsi que j'ai découvert le roman d'Oscar Wilde pour ma part. Jean Besson, le traducteur de *The Ballad of Reading Gaol*, m'a, quant à lui, confié que *The Picture of Dorian Gray* était la première oeuvre qu'il a lue en anglais, lorsqu'il a appris cette langue sur le tard.

connues. Il cède devant la moindre subtilité de la langue anglaise, et son texte est véritablement truffé d'erreurs.

Il bute tout d'abord sur la grammaire, et notamment sur les auxiliaires de modalité. Prenons la phrase suivante : « For the canons of good society are, or *should* be, the same as the canons of art. Form is absolutely essential to it. It *should* have the dignity of a ceremony, as well as its unreality [...] ». Là où Wilde exprime une certitude, la traduction ne transcrit qu'une éventualité : « car les règles de la bonne société sont, ou *pourraient* être, les mêmes que celles de l'art. La forme y est absolument essentielle. Cela *pourrait* avoir la dignité d'un cérémonial, aussi bien que son irréalité [...] »³⁶. Tardieu ne saisit pas le sens du modal, et il transforme le propos de l'original.

Tout au long du texte il trébuche ainsi sur les degrés de probabilité. Nous en avons un autre exemple lorsque Wilde écrit : « Yes : *there was to be*, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life [...] ». Là aussi Tardieu transforme une forte certitude en une faible probabilité : « Certes, *il pouvait y avoir*, comme Lord Henry l'avait prophétisé, un nouvel Hédonisme qui recréerait la vie [...] »³⁷. On peut aisément imaginer l'effet désastreux produit par la répétition de ce type d'erreurs tout au long du texte : la pensée même de Wilde est gauchie, il devient velléitaire, alors qu'il est absolu dans ses déclarations.

Tardieu ne maîtrise pas plus les temps de la langue anglaise. Quand, au chapitre XVI, James Vane retrouve Dorian Gray, il lui dit : « Sybil Vane was my sister.

³⁶ O (111.15-17), T (201.18-21).

³⁷ O (101.25-26), T (186.1-2).

She killed herself. I know it. Her death is at your door. I *swore* I would kill you in return. » Le prétérit du verbe « swear » nous rappelle que dix-huit ans plus tôt, James avait fait le serment devant Sybil de tuer Dorian si jamais celui-ci lui faisait du mal. Tardieu ne saisit absolument pas cette nuance, et ne reconnaissant pas la forme du prétérit, il le traduit malencontreusement par un présent : « Sybil Vane était ma soeur ! Elle s'est tuée, je le sais...Mais sa mort est votre oeuvre, et je *jure* que je vais vous tuer!... »³⁸ Cette fois, c'est l'action du roman qui est mal exposée.

Les exemples de ce type sont nombreux. J'en citerai un second qui me paraît particulièrement explicite : au chapitre XIX Dorian joue du piano lorsque Lord Henry lui pose une question qui le fait tressaillir : « The music *jarred* and Dorian Gray started, and stared at his friend. » La traduction de Tardieu utilise un imparfait qui a un effet tout à fait désastreux : « Le piano *sonnait* faux...Dorian s'arrêta et regardant son ami [...] »³⁹. Toute la soudaineté de la réaction de Dorian est perdue. On ne sent même plus son effroi, au contraire, il paraît étonnamment calme. On risque tout au plus de déduire de la phrase de Tardieu que le piano est mal accordé ou que Dorian est un piètre pianiste...

De telles lacunes en grammaire sont tout à fait inadmissibles de la part d'un homme qui désire traduire une oeuvre littéraire. Malheureusement, ses connaissances en vocabulaire ne valent guère mieux. Il nous noie dans un tel déluge de faux-sens et de contresens que l'on devrait étudier sa traduction dans les collèges et les

³⁸ O (146.40-42), T (267.24-27). Il est important de préciser ici que tous les points de suspension qui ne sont pas entourés de crochets sont l'oeuvre de Tardieu. On pourra constater dans les exemples qui suivent qu'il en fait un usage abondant.

³⁹ O (163.41), T (302.18-19).

lycées pour montrer tout ce qu'il convient de ne pas faire. On peut affirmer sans exagérer que Tardieu tombe dans presque tous les pièges qui se présentent à lui.

Il bute sur les faux-amis : « *Actual life was chaos* » est traduit par « La vie *actuelle* était un chaos »⁴⁰.

Lorsque Lord Henry se souvient de la première fois qu'il a vu Dorian, il dit : « You were rather *cheeky*, very shy, and absolutely extraordinary. » Dans la version de Tardieu cela donne : « Vous étiez un peu plus *joufflu* et timide, tout à fait extraordinaire. »⁴¹ Lorsque l'on sait que la principale qualité de Dorian est son admirable beauté, il faut en déduire que pour Tardieu, « être joufflu » doit être l'un des canons de la beauté. (Peut-être songeait-il à Cupidon ?)

D'autres fois, c'est la vague ressemblance entre deux termes qui fait chuter le traducteur. Il confond par exemple « to forgive » et « to forget ». Ainsi, lorsqu'au chapitre XIX Lord Henry s'interroge sur ce qui a éloigné Dorian de Basil, et qu'il demande : « What was it separated you ? I suppose he bored you. If so, he never *forgave* you. », cela donne en français : « Qu'est ce qui vous sépara ?... Je crois qu'il vous ennuyait. Si cela fût, il ne vous *oublia* jamais. »⁴²

Les erreurs grossières de ce type abondent dans la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray*. Leurs conséquences peuvent être très variables. Parfois elles ne gênent que peu le lecteur parce qu'elles ne touchent qu'à des points de détail.

⁴⁰ O (153.14), T (281.15-16).

⁴¹ O (164.28-29), T (303.29-30).

⁴² O (163.15-16), T (301.14-15).

Ainsi, Tardieu ne sait pas ce qu'est « a button-hole », et il traduit « settling his button-hole in his coat » par « en boutonnant son pardessus »⁴³.

Quand Wilde écrit : « Sometimes when he was down at his great house in Nottinghamshire, entertaining the fashionable young men of his own rank *who were his chief companions* [...] », cela devient : « Parfois quand il était dans sa maison de Nottinghamshire entouré des élégants jeunes gens de sa classe *dont il était le chef reconnu* [...] »⁴⁴.

Lorsque Lord Henry dit : « Oh, brothers ! I don't care for brothers. My elder brother won't die, and my younger brothers *seem never to do anything else*. », on peut lire dans la version française : « Un frère !... Je me moque pas mal des frères !... Mon frère aîné ne veut pas mourir, et mes plus jeunes frères *semblent vouloir l'imiter*. »⁴⁵

Enfin, dans le même ordre d'idées, quand Wilde décrit le théâtre sordide où joue Sibyl Vane, il écrit : « The youths in the gallery had taken off their coats and waistcoats and *hung them over the side*. » Une fois de plus Tardieu trébuche, il confond « them » et « themselves », et il traduit : « Les jeunes gens des galeries avaient retiré leurs jaquettes et leurs gilets et *se penchaient* sur les balustrades. »⁴⁶

Hélas, certaines des erreurs de Tardieu ont des conséquences autrement plus lourdes. C'est le cas lorsqu'il déforme plus gravement la pensée de Wilde, et notamment lorsqu'il maltraite ces fameux épigrammes dont l'auteur irlandais était si fier.

⁴³ O (30.27), T (48.30-31).

⁴⁴ O (110.12-14), T (199.27-30).

⁴⁵ O (13.18-19), T (15.26-28).

⁴⁶ O (66.9-11), T (117.20-118.1).

Prenons cet exemple où Lord Henry déclare : « Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is *the trade-name of the firm*. That is all. » Il s'agit là de l'une de ces provocations si caractéristiques de Wilde, malheureusement Tardieu ne la comprend pas. On peut supposer qu'il confond « trade-name » et « nickname » et qu'il imagine que « the firm » signifie « la fermeté », et il traduit : « La conscience et la lâcheté sont réellement les mêmes choses, Basil. La conscience est le *surnom de la fermeté*. C'est tout. »⁴⁷ Non seulement faire dire à Lord Henry que « la conscience est le surnom de la fermeté » est un contresens énorme, mais on cherche également à comprendre la logique de Tardieu. Faut-il déduire que pour lui la lâcheté et la fermeté sont la même chose ?

En fait Tardieu se contente de traduire une phrase à la suite de l'autre, laborieusement, sans se poser de questions sur la cohérence du texte qu'il produit. Il va sans dire que le résultat est désastreux. Sa traduction est totalement décousue, voire parfois complètement incompréhensible.

On va jusqu'à se demander si Tardieu lui-même sait ce qu'il a voulu dire. Quand Lord Henry déclare : « I think you are wrong, Basil, but I won't argue with you. *It is only the intellectually lost who ever argue.* », on peut lire dans la version française : « Je pense que vous avez tort, Basil, mais je ne veux pas discuter avec vous. *Je ne m'occupe que de la perte intellectuelle...* »⁴⁸ La phrase de Tardieu n'a absolument aucun sens.

Son texte est rempli de telles absurdités, et on peut se demander s'il a pris le temps de relire sa traduction. Prenons un dernier exemple, lorsque Sibyl Vane monte

⁴⁷ O (11.38-39), T (12.31-33).

⁴⁸ O (15.25-27), T (19.21-24).

sur scène pour interpréter le rôle de Juliette, Wilde la décrit ainsi : « *A faint blush, like the shadow of a rose in a mirror of silver, came to her cheeks as she glanced at the crowded, enthusiastic house.* » Dans la version de Tardieu cela donne : « *Un sourire abattu, comme l'ombre d'une rose dans un miroir d'argent, vint à ses lèvres en regardant la foule enthousiaste emplissant le théâtre.* »⁴⁹ Quel peut être le rapport entre un « sourire abattu » et « le reflet d'une rose » ? Comment un traducteur peut-il laisser passer de telles incohérences ? Ce type d'erreur me semble être la meilleure preuve de la précipitation dans laquelle Tardieu a travaillé. Il s'agit là d'un point très important, qui une fois de plus, accrédite la thèse d'une traduction faite dans l'urgence pour aider Wilde.

Parfois Tardieu est encore plus ridicule qu'incohérent, et il donne une touche burlesque au roman de Wilde. Au chapitre XI, par exemple, l'auteur irlandais dresse toute une liste d'anecdotes liées aux pierres précieuses, dont celle-ci : « *A seamonster had been enamoured of the pearl that the diver brought to King Perozes, and had slain the thief, and mourned for seven moons over its loss. When the Huns lured the king into the great pit, he flung it away - Procopius tells the story - nor was it ever found again, though the Emperor Anastasius offered five hundred-weight of gold pieces for it.* » Tardieu augmente encore l'aspect fantastique de cette histoire en traduisant : « Quand les Huns attirèrent le roi dans une grande fosse, *il s'envola*, Procope nous raconte, et *il* ne fut jamais retrouvé bien que l'empereur Anastasius eut offert cinq cent tonnes de pièces d'or à qui le découvrirait... »⁵⁰ Ce contresens là a au moins le mérite de nous faire sourire.

⁴⁹ O (67.7-9), T (119.19-23).

⁵⁰ O (106.23-28), T (194.1-5).

On retrouve le même effet ridicule dans le passage suivant : « There are moments, psychologists tell us, when the passion for sin, or for what the world calls sin, so dominates a nature, that every fibre of the body, as every cell of the brain, seems to be instinct with fearful impulses. » Chez Tardieu, cela donne : « Les psychologues nous disent, quand la passion pour le vice, ou ce que les hommes appellent vice, domine notre nature, que chaque fibre du corps, chaque cellule de la cervelle, semblent être *animés de mouvements effrayants*. »⁵¹ J'avoue avoir du mal à me représenter des fibres et des cellules en train de faire des mouvements effrayants. La première traduction du roman de Wilde dépasse toutes les limites imaginables...

Malheureusement, le jeu de massacre du traducteur ne s'arrête pas là. Tardieu ne se contente pas de multiplier les incohérences et les passages ridicules : il rend le texte illisible en commettant des contresens énormes dans des passages essentiels pour la compréhension de la suite du roman.

Prenons par exemple un passage clef du chapitre IV. Dorian Gray vient d'annoncer son mariage avec Sibyl Vane à Lord Henry. Le jeune homme a déjà succombé au charme de Henry, et c'est à ce moment précis que Wilde nous livre la véritable nature de la relation qui va lier les deux hommes jusqu'à la fin du roman : « As he left the room, Lord Henry's heavy eyelids drooped, and he began to think. Certainly few people had ever interested him so much as Dorian Gray, and yet the lad's mad adoration of some one else caused him not the slightest pang of annoyance or jealousy. He was pleased by it. It made him a more interesting study. » Il s'agit là d'un passage d'une importance extrême. D'une part il nous renseigne sur la véritable personnalité de

⁵¹ O (146.17-20), T (266.26-30).

Lord Henry, mais surtout, il nous apprend que pour lui Dorian est avant tout un sujet d'expérience. Toute son influence future sur le jeune homme, qui va se révéler terriblement néfaste, découle de là. La traduction de ce passage par Tardieu est désastreuse : « Dès qu'il fut parti, les lourdes paupières de Lord Henry se baissèrent et il se mit à réfléchir. Certes, peu d'êtres l'avaient jamais intéressé au même point que Dorian Gray et même la passion de l'adolescent pour quelque autre *lui causait une affre* [sic] *légère d'ennui ou de jalousie*. Il en était content. Il *se devenait à lui même* ainsi un plus intéressant sujet d'études. »⁵² Le traducteur n'a strictement rien compris à la relation qui liait Lord Henry à Dorian, et il la rend incompréhensible aux lecteurs de sa traduction. L'image que ceux-ci se font de Lord Henry est complètement faussée, et la suite du comportement de ce personnage ne répond plus à aucune logique.

La même chose se produit vers la fin du roman, au chapitre XX. Dorian est pris de remords, et il souhaite devenir meilleur. Hélas, il se demande s'il n'est pas trop tard : « Was it really true that one could never change ? He felt a wild longing for the unstained purity of his boyhood - his rose-white boyhood, as Lord Henry had once called it. He knew that he had tarnished himself, filled his mind with corruption and given horror to his fancy ; that he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so ; and that of the lives that had crossed his own *it had been the fairest and the most full of promise that he had brought to shame*. But was it all irretrievable ? Was there no hope for him ? » On sent à quel point Dorian est désespéré. Il a pris conscience que sa vie était un échec, et le doute l'envahit. C'est dans cet état d'esprit que quelques pages plus loin il commet le geste fatal de transpercer le portrait... Là non plus Tardieu n'a rien compris et il commet un contresens énorme à la fin du

⁵² O (48.40-44), T (81.11-17).

passage en traduisant : «[...] de toutes les vies qui avaient traversé la sienne et qu'il avait souillées, *la sienne était encore la plus belle et la plus remplie de promesses...* »⁵³ Alors que dans l'original, Dorian s'enfonce dans sa détresse, chez Tardieu, par une sorte de pirouette il retrouve l'espoir... Comment expliquer alors le geste désespéré qu'il va commettre quelques pages plus loin ? Le dénouement du roman devient difficilement compréhensible.

Cette énumération des défaillances de Tardieu pourrait se poursuivre indéfiniment tant les exemples sont nombreux. Je me contenterai de citer un dernier extrait pour montrer jusqu'où le traducteur peut aller dans son travail de destruction. Il s'agit d'un passage du chapitre XI sur la peur injustifiée que l'homme a de ses sens, thème cher à Wilde:

« But it appeared to Dorian Gray that the true nature of *the senses* had never been understood, and that *they had remained savage and animal* merely because the world had sought to *starve them into submission* or to kill them by pain, instead of aiming at making them elements of a new spirituality, of which a fine instinct for beauty was to be the dominant characteristic. As he looked back upon man moving through History, he was haunted by a feeling of loss. *So much had been surrendered !* And to such little purpose ! »

Tardieu est complètement submergé par le texte anglais, et il traduit :

« Mais il semblait à Dorian Gray que la vraie nature des sens n'avait jamais été comprise, *que les hommes étaient restés bruts et sauvages* parce que le monde avait cherché à *les affamer par la soumission* ou les anéantir par la douleur, au lieu d'aspirer à les faire les éléments d'une nouvelle spiritualité, dont un instinct subtil de Beauté était la dominante caractéristique. Comme il se figurait

⁵³ O (167.18-25), T (310.13-16).

l'homme se mouvant dans l'histoire, il fut hanté par un sentiment de défaite...*Tant avaient été vaincus* et pour un but si mesquin. »⁵⁴

Le traducteur n'a absolument pas compris l'idée qu'exprimait Wilde. Il fait un premier contresens dès le début du passage en pensant que ce sont les « hommes » qui étaient restés à l'état sauvage et animal, alors qu'il s'agit bien entendu des « sens », et tout au long de ces quelques phrases, il persiste dans son erreur sans se rendre compte de quoi que ce soit. Tardieu manque absolument de recul par rapport au texte qu'il essaie de traduire. Son seul but semble être d'avancer tant bien que mal dans la tâche qu'il s'est fixée (ou qu'on lui a fixée) et surtout de finir le plus rapidement possible.

Nous avons pu nous rendre compte tout au long des exemples qui précèdent que Tardieu ne maîtrisait absolument pas la langue anglaise. Force est de constater que sa maîtrise de la langue française laisse elle aussi beaucoup à désirer (peut-être en partie du fait de la hâte dans laquelle il a travaillé).

Nous avons déjà vu que sa façon de coller mot à mot à l'original créait de nombreuses lourdeurs de style. Malheureusement, même lorsqu'il décide d'être moins servile, son français reste douteux. Prenons par exemple la phrase : « After about a quarter of an hour Hallward stopped painting, looked for a long time at Dorian Gray, and then for a long time at the picture, biting the end of one of his huge brushes, and frowning. » La transposition de Tardieu n'est pas très heureuse : « Au bout d'un quart d'heure, Hallward s'arrêta de travailler, en regardant alternativement longtemps Dorian

⁵⁴ O (101.10-17), T (185.15-24).

Gray et le portrait, mordillant le bout de l'un de ses gros pinceaux, les sourcils crispés... »⁵⁵

Les exemples de ce type sont nombreux, comme lorsque Tardieu traduit : « When I am painting, I can't think of anything else » par « Mais quand je peins, je ne pense à rien autre chose »⁵⁶ ; ou « But you must come and sit to me yourself again » par « Mais il faudra que vous veniez encore *me poser* »⁵⁷.

On peut aisément imaginer l'effet désastreux que produit la répétition de maladresses de ce genre. Oscar Wilde portait un tel soin à la beauté de son style. Le moins que l'on puisse dire est que Tardieu ne lui rend pas justice. Le style de la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray* est heurté et peu agréable à lire.

Tardieu ne se contente pas d'être maladroit, il commet également de véritables fautes de français. C'est le cas par exemple lorsqu'il écrit : « Une horrible fascination s'émanait d'eux tous! »⁵⁸ Le verbe « émaner » ne s'utilise jamais avec un pronom réfléchi. Nous avons un autre exemple lorsqu'il écrit : « Le lendemain, il ne sortit pas et passa la plus grande partie de la journée dans sa chambre, en proie avec une terreur folle de mourir [...] »⁵⁹. Cette phrase n'est pas acceptable non plus, l'expression correcte étant « être en proie à quelque chose ».

Enfin, il lui arrive d'inventer des mots pour répondre à ses besoins. Il procède souvent par dérivation à partir de substantifs. Ainsi, dans la phrase : « Des ombres fantastiques se *silhouettaient* contre des jalousies illuminées »⁶⁰, il crée le verbe

⁵⁵ O (24.42-25.1), T (37.29-32).

⁵⁶ O (21.27-28), T (32.4-5).

⁵⁷ O (87.33-34), T (160.26-27).

⁵⁸ T (206.28).

⁵⁹ T (281.1-3).

⁶⁰ T (261.7-9).

« se silhouetter » à partir du nom « silhouette ». Il procède de même lorsqu'il écrit « les minces spirales de fumée bleue qui s'entrelaçaient *fantaisistement* au bout de sa cigarette opiacée »⁶¹, mais l'adverbe « fantaisistement » existe aussi peu que le verbe « se silhouetter »...

Pour que l'analyse de la traduction de Tardieu soit complète, il me faut aborder un dernier point auquel j'ai déjà fait allusion: le traducteur a la curieuse manie de saupoudrer son texte de points de suspension. Prenons un extrait du chapitre VII dans lequel Dorian vient de rentrer chez lui après avoir rompu avec Sibyl Vane :

« Cruelty! Had he been cruel ? It was the girl's fault, not his. He had dreamed of her as a great artist, had given his love to her because he had thought her great. Then she had disappointed him. She had been shallow and unworthy. And, yet, a feeling of infinite regret came over him, as he thought of her lying at his feet sobbing like a little child. He remembered with what callousness he had watched her. Why had he been made like that? »

Dans la traduction de Tardieu cela donne :

« Cruauté ! Avait-il été cruel ? C'était la faute de cette enfant, non la sienne... Il l'avait rêvée une grande artiste, lui avait donné son amour parce qu'il l'avait crue géniale... Elle l'avait déçu. Elle s'était montrée quelconque, indigne... Tout de même, un sentiment de regret infini l'envahit, en la revoyant dans son esprit, prostrée à ses pieds, sanglotant comme un petit enfant !... Il se rappela avec quelle insensibilité il l'avait regardée alors... Pourquoi avait-il été fait ainsi? »⁶².

Les quatre fois où Wilde clôt ses phrases par un point, Tardieu remplace ce point par des points de suspension. On a pu constater dans beaucoup d'exemples cités dans cette analyse qu'il procède très souvent de la sorte. En général, les points de suspension sont

⁶¹ T (7.5-6). Malheureusement pour Tardieu, *Le Grand dictionnaire universel du XIXème siècle* de Pierre Larousse confirme que ces termes n'existent pas plus alors que maintenant.

⁶² O (73.23-29), T (131.11-19).

utilisés lorsque l'on veut sous-entendre un commentaire ou une conclusion compréhensible pour celui qui lit. Que voulait sous-entendre Tardieu en saupoudrant ainsi son texte ? Peut-être est-ce son impuissance face à la traduction du roman de Wilde ?

A force d'abuser ainsi des points de suspension, il rend totalement imperceptible pour le lecteur les rares fois où Wilde, lui, en utilise. Prenons cet autre extrait du chapitre VII, juste avant que Dorian ne quitte Sibyl :

« 'Dorian, Dorian, don't leave me !' she whispered. 'I am so sorry I didn't act well. I was thinking of you all the time. But I will try - indeed, I will try. It came so suddenly across me, my love for you. I think I should never have known it if you had not kissed me - if we had not kissed each other. Kiss me again, my love. Don't go away from me. I couldn't bear it. Oh ! don't go away from me. My brother...No ; never mind. He didn't mean it. He was in jest... But you, oh ! can't you forgive me for to-night ?' »

Les points de suspension répondent à un projet bien précis dans ce passage. D'une part, ils marquent un temps d'arrêt dans le flot continu des paroles de Sibyl. D'autre part, grâce à ce procédé, le lecteur qui partage son secret sait immédiatement qu'elle pense à la promesse faite par son frère James de tuer Dorian au cas où il lui arrivait malheur. Malheureusement, l'effet recherché par Wilde est irrémédiablement perdu par Tardieu, noyé dans la masse des points de suspension :

«- Dorian, Dorian, ne m'abandonnez pas, souffla-t-elle. Je suis désolée d'avoir si mal joué; je pensais à vous tout le temps ; mais j'essaierai...oui, j'essaierai... Cela me vint si vite, cet amour pour vous... Je pense que je l'eusse toujours ignoré si vous ne m'aviez pas embrassé... Si nous ne nous étions pas embrassés... Embrasse moi encore, mon amour... Ne t'en va pas ! je ne pourrais le supporter ! Oh ! Ne t'en va pas !... Mon frère... Non, ça ne fait rien ! Il ne voulait pas dire cela... il plaisantait !... Mais vous, pouvez vous m'oublier à cause de ce soir ? »⁶³

⁶³ O (71.7-14), T (127.9-19). On peut également remarquer le superbe contresens à la fin de cet extrait, où une fois de plus Tardieu confond « to forgive » et « to forget ».

4. CONCLUSION.

A l'heure de conclure, le bilan est affligeant : la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray* est une véritable catastrophe. Le texte de Tardieu regorge de faux-sens et de contresens au point de le rendre incohérent et absurde. Certaines de ses erreurs sont d'une telle énormité que le lecteur a beaucoup de mal à comprendre l'évolution des personnages ou la cause de leurs actes. De plus, la traduction est rédigée dans une langue très peu soignée : les lourdeurs de style abondent, et l'on découvre même de graves fautes de français.

Les causes de ce désastre sont multiples. La plus évidente est la terrible incompetence d'Eugène Tardieu. Il ne maîtrise absolument pas la langue anglaise, ce qui inmanquablement le précipite dans tous les pièges qui se présentent à lui. Tardieu aurait dû avoir la lucidité de ne pas tenter de traduire le roman de Wilde. D'ailleurs, à l'exception de quelques poèmes de Lord Alfred Douglas, sa carrière de traducteur s'est arrêtée à cette tentative malheureuse. L'incompétence de Tardieu ne s'arrête pas à sa faiblesse en anglais, sa maîtrise du français laisse également beaucoup à désirer, ce qui est plus difficilement explicable quand on sait que Tardieu était journaliste.

La seconde cause d'échec est l'absence totale de projet derrière cette première traduction. Tardieu ne sait absolument pas où il veut en venir, ni comment il doit procéder. Il se contente de traduire une phrase à la suite de l'autre en essayant de coller autant que possible au texte de l'original. Tout le travail d'analyse et de réflexion auquel un traducteur consciencieux doit se livrer avant de commencer une traduction manque cruellement dans la tentative de Tardieu. Il manque totalement de recul par

rapport au texte qu'il essaye de traduire. Au vu de l'énormité de certaines de ses erreurs et de l'incohérence de son texte, on peut même se demander s'il a pris la peine de lire le roman de Wilde intégralement avant de commencer à le traduire. On a parfois la terrible impression que Tardieu traduit au fur et à mesure qu'il découvre le texte original.

On ne peut pas non plus échapper au sentiment que le travail de Tardieu a été « bâclé ». Sa traduction ressemble à s'y méprendre à un premier jet. De plus, au vu des absurdités et des incohérences dont regorge le texte, on peut aller jusqu'à se demander si Tardieu a pris la peine de relire ce premier jet avant de le transmettre à l'imprimeur. Comment expliquer autrement toutes les aberrations de sa traduction ?

Cette impression de travail « bâclé » confirme l'hypothèse d'une traduction faite dans l'urgence pour tenter de venir en aide à Wilde au moment du procès. De plus, comme nous l'avons vu précédemment, si l'auteur irlandais avait été au courant de ce projet, il aurait probablement fait tout ce qui était en son pouvoir pour empêcher une personne aussi incompétente que Tardieu de toucher à son roman.

Au moment de la parution de la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde était déjà en prison. C'est depuis sa cellule qu'il a écrit cette fameuse lettre déjà citée à de nombreuses reprises, et dans laquelle il défend les intérêts financiers du traducteur de son roman ⁶⁴. Il est certain qu'à ce moment il n'avait pas encore pu lire la traduction de Tardieu. Ses lectures étaient très sévèrement contrôlées, et il va sans dire que *The Picture of Dorian Gray* qui avait été utilisé comme pièce à conviction lors de son procès ne figurait pas sur la liste des ouvrages autorisés. Si

⁶⁴ *Letters of Oscar Wilde, op.cit.*, p. 417.

Wilde avait connu l'étendue du désastre, on peut se demander s'il aurait pris la même peine pour défendre les intérêts de Tardieu.

A sa sortie de prison, il a certainement eu la traduction de son roman entre les mains, malheureusement aucune trace de sa réaction n'a été conservée. Lorsque l'on sait à quel point Wilde était exigeant avec les traducteurs, il va sans dire que cette réaction a dû être terrible... On peut imaginer que Wilde a fini par pardonner à Tardieu, car comme nous le savons les deux hommes ont fait connaissance, et ils se voyaient parfois dans les bars parisiens...

La tentative de traduction de Tardieu part certainement d'une bonne intention, il faut au moins lui accorder cela, malheureusement elle n'aura causé que du tort à Wilde.

Nous avons vu dans l'introduction de ce travail que pour qu'une traduction rende une oeuvre étrangère dans sa totalité, il fallait généralement un long processus de traduction et de retraduction. Nous avons également vu que Paul Bensimon et Antoine Berman avaient tous deux tenté de décrire la façon dont ce processus pouvait se dérouler (cf. pp. 24-26). A ce stade de mon analyse, il me paraît intéressant de voir si la traduction de Tardieu s'intègre dans l'un de ces deux modèles.

Il est évident qu'elle n'a aucun rapport avec la « première traduction » qui vise à naturaliser et à acclimater une oeuvre telle que la conçoit Paul Bensimon, par contre elle présente beaucoup de ressemblances avec l'« introduction » telle que la présente Berman. Je rappelle que ce type de « traduction-introduction » reste proche du mot à mot, qu'elle n'a aucune ambition littéraire, et qu'elle précède le temps de cette

première traduction à ambition littéraire. Toujours d'après Berman, ce type d'« introduction » est fréquemment destiné à ceux qui étudient l'oeuvre.

Il est évident que la traduction de Tardieu est proche de la « traduction-introduction » telle que la décrit Berman, la seule différence étant que, plutôt que de chercher à servir les intérêts de ceux qui étudient *The Picture of Dorian Gray*, il cherche à prouver que Wilde mérite d'être considéré comme un écrivain à part entière, au moment même où tous ses amis commencent à l'abandonner.

Malheureusement, si une « traduction-introduction » peut servir les intérêts d'un auteur, ce n'est certainement pas le cas de celle de Tardieu. L'effet qu'elle produit est exactement à l'opposé de ce qu'il espérait : comment peut-il être possible pour un lecteur français qui découvre Wilde par cette traduction catastrophique de considérer celui-ci comme un écrivain digne de ce nom ?

Pour bien saisir tout le tort causé par la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray*, il faut se souvenir qu'au moment de sa parution peu d'autres textes de Wilde avaient été traduits, et surtout que le roman de Wilde a toujours été considéré en France comme son oeuvre principale, et ce dès la parution de la version du *Lippincott's Magazine*.

Le triste sort de Wilde en France à la fin du XIX^{ème} siècle a été parfaitement résumé par Davray dans un article du *Mercure de France* de juillet 1899 : « L'oeuvre de Wilde n'est guère connue que par une exécration traduite du *Portrait de Dorian Gray* et par la représentation plus ou moins bonne de *Salomé*. »⁶⁵

C'est dans ce contexte peu favorable que Gide a publié en 1902 son *In*

⁶⁵ Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde et la France*, *op.cit.*, p. 175.

Memoriam, dans lequel il déclarait si injustement : «Wilde n'est pas un grand écrivain »⁶⁶. On sait que Gide connaissait les oeuvres de Wilde en anglais, par contre, les lecteurs de son essai, eux, n'avaient souvent accès qu'à la traduction de Tardieu. On peut aisément imaginer à quel point l'effet conjugué de la déclaration de Gide et de la traduction de Tardieu a pu faire du mal à la réputation d'écrivain de Wilde.

Si l'on excepte l'article de Davray cité ci-dessus, aucun critique littéraire français n'a jugé utile de parler de la mauvaise qualité du travail de Tardieu. Pourtant la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray* est loin d'être passée inaperçue lors de sa parution en 1895 : plusieurs journaux et revues lui ont consacré des articles⁶⁷. Malheureusement, comme cela est trop souvent le cas, aucun de ces articles ne mentionne le traducteur ou son travail. On peut même remarquer que très paradoxalement pour des articles de critique littéraire, il y est très peu question de littérature. Le procès et la condamnation de Wilde sont encore trop proches, et ils restent la préoccupation majeure des journalistes. Les rares lignes consacrées au roman de Wilde ne contiennent généralement que quelques banalités. Seul Octave Mirbeau dans *Le Journal* du 7 juillet 1895 mène une analyse un peu plus approfondie et se montre élogieux pour Wilde : « *Le Portrait de Dorian Gray* atteste chez l'infortuné Wilde un art brillant et précieux, en même temps qu'une intelligence profonde et rare. »⁶⁸

Pour rétablir l'équilibre après la traduction désastreuse de Tardieu, il aurait

⁶⁶ André Gide, *Oscar Wilde, op.cit.*, p.12.

⁶⁷ Ces articles sont rassemblés dans la thèse de doctorat de Jacques de Langlade, *Oscar Wilde et la France, op.cit.*, pp. 171-172.

⁶⁸ Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde écrivain français, op.cit.*, p. 48.

fallu qu'une retraduction survienne très rapidement. Malheureusement, il va falloir attendre vingt-neuf ans pour cela. C'est énorme, d'autant plus que la traduction de Tardieu n'a jamais cessé d'être éditée pendant tout ce temps.

Nous avons déjà vu qu'Albert Savine avait publié deux éditions en 1895. P.V. Stock en a publié dix-neuf entre 1904 et 1921. Il faut également signaler qu'une édition de cette traduction a paru chez Mornay en 1920.

Cette première traduction du roman de Wilde a donc été largement diffusée en dépit de sa piètre qualité. Fort heureusement elle n'a plus jamais été rééditée après la parution de la seconde traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Edmond Jaloux et Félix Frapereau en 1924.

II JALOUX / FRAPEREAU (1924)

1. HORIZON DES TRADUCTEURS (1895-1924).

Pour ce second chapitre, je passerai très rapidement sur l'état de la traduction en France. Les choses ont peu changé depuis 1895 : comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la traduction-acclimatation va rester dominante pendant toute la première moitié du XXème siècle . Il me faut toutefois signaler la parution en 1923 d'un texte de Walter Benjamin intitulé *Die Aufgabe des Übersetzers* que Maurice de Gandillac allait traduire en 1971 sous le titre de *La Tâche du traducteur*. Cet essai qui est un véritable manifeste en faveur du littéralisme est passé relativement inaperçu au moment de sa parution. Ce n'est que dans les années soixante que ce texte a été véritablement découvert, et il est devenu depuis le texte de référence de tous les traducteurs « sourciers ».

Si durant les vingt-neuf longues années qui ont séparé la traduction de Tardieu de celle de Jaloux et Frapereau peu de choses ont changé en matière de traduction, il n'en va pas de même en ce qui concerne Oscar Wilde. Le moins que l'on puisse dire est que cette période a été riche en événements marquants. Par souci de clarté j'ai décidé de la découper en trois segments. Le premier segment couvrira les cinq dernières années de la vie de Wilde de 1895 à 1900. Le second segment, que l'on pourrait appeler les années du silence, s'occupera de la période allant de 1900 à 1905. Enfin le troisième et le plus long de ces segments débutera en 1905 (qui nous le verrons est une année charnière) et s'interrompra au moment de la seconde traduction de *The Picture of Dorian Gray* en 1924.

- 1895 / 1900

Nous avons déjà traité de l'effervescence qui a entouré le procès de Wilde et de la violence de la réaction des journaux. Je n'y ajouterai que le texte d'un article de *The Echo* paru quelques jours après la condamnation et qui résume parfaitement l'état d'esprit à ce moment : « And so a most miserable case is ended. Lord Queensberry is triumphant, and Mr Oscar Wilde is 'damned and done for'. The best thing for everybody now is to forget all about Oscar Wilde, his perpetual posings, his aesthetical teachings and his theatrical productions. Let him go into silence, and be heard no more. »¹

L'Angleterre voulait oublier Wilde et elle allait pratiquement y parvenir. Ses pièces sont retirées de l'affiche, ses livres deviennent introuvables, il est mis en banqueroute... On s'acharne même sur sa femme et ses fils au point que ceux-ci doivent changer de nom pour trouver un peu de répit.

Lorsqu'il est enfin libéré en 1897, les choses ne s'améliorent pas. On ne lui donne pas la chance de recommencer une nouvelle vie, et il doit s'exiler en France et en Italie. Ses dernières années sont extrêmement difficiles. Il y a bien la parution de *The Ballad of Reading Gaol* en 1898, mais en dépit de quelques bonnes critiques et de chiffres de vente respectables rien ne change pour Wilde.

A partir de là, il va se laisser sombrer, et mourir dans une indifférence quasi-générale. Les journaux anglais n'accordent que quelques lignes à la nouvelle de sa

¹ Cité par Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde* (Londres : Rupert Hart-Davis, 1954) p. 268.

disparition, et le *Pall Mall Gazette* conclut son article en disant : « Nothing that he ever wrote had the strength to endure .»²

En France, où Wilde est exilé, les choses sont également peu réjouissantes. A l'inverse de ce qui se passait avant le procès, on ne parle plus guère de Wilde. La plupart de ses anciens amis l'évitent.

Durant ces cinq années, seules deux de ses oeuvres sont traduites : *The Ballad of Reading Gaol* et *Prose Poems*. Les deux traductions sont l'oeuvre de Davray qui est l'un des seuls à s'intéresser à Wilde en France à ce moment là.

Il y a également deux représentations de *Salomé* en 1896, par deux troupes différentes. Malheureusement les mises en scène sont peu prestigieuses et n'attirent qu'un maigre public.

A la mort de Wilde à Paris en 1900, seule une dizaine de personnes assiste à son enterrement. Dans un article paru dans *Le Journal* du 21 décembre 1900, Lucien Muhfeld s'étonne de l'indifférence qui a marqué la fin de la vie de l'écrivain. Il écrit : « Paris ne connaissait plus l'homme dont il s'était paré comme d'une curiosité. »³ Après le procès, il fallait se détourner du scandale ainsi étalé au grand jour.

Il me faut encore signaler la publication dans *La Plume* de décembre 1900, d'une traduction du conte *The Nightingale and the Rose* par Stuart Merrill en forme d'hommage à l'écrivain disparu.

Ces quelques témoignages de sympathie ne doivent pas masquer le fait qu'au moment de sa mort la réputation de Wilde est au plus bas.

² Cité par Karl Beckson, *Oscar Wilde : The Critical Heritage* (Londres : Routledge and Kegan Paul, 1970) p.27.

³ Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde écrivain français, op.cit.*, p. 75.

- 1900 / 1905

Rien ne va changer durant les cinq années qui vont suivre sa mort. On ne parle pratiquement plus de lui. Ceux qui vouaient Wilde à l'oubli doivent se réjouir de voir leur souhait se réaliser. Le silence s'est fait autour de son nom.

On compte quelques rares représentations de *The Importance of Being Earnest* et *Lady Windermere's Fan* en Angleterre.

En France, seuls quelques contes sont traduits par Géo Khnopff en 1902. Cela reste maigre, d'autant plus que c'est à cette époque que Gide publie son terrible *In Memoriam* longuement évoqué ci-dessus.

Les affaires de Wilde vont au plus mal. Heureusement quelques uns de ses amis les plus fidèles ne l'ont pas abandonné, et ils continuent à se battre pour lui dans l'ombre. Ainsi, Robert Ross a l'heureuse idée de racheter le droit des oeuvres de Wilde pour une bouchée de pain, et Robert Sherard publie le premier texte biographique sur Wilde : *The Story of an Unhappy Friendship* en 1902. Grâce à ces quelques hommes, une lueur d'espoir subsiste.

Et puis surtout, il y a le cas de l'Allemagne. Très tôt Wilde a connu un certain succès dans ce pays, et en dépit de son procès, sa notoriété n'y a jamais baissé.

Déjà lorsque Wilde était en prison, c'est en Allemagne que sa femme et ses enfants ont pu trouver refuge. Son fils Vyvyan écrit : « My father's works, totally banned in England, were already being used as textbooks of English in Germany, and it

seemed to her that there, even if our identity were discovered, we would be safe from further persecution . »⁴

A partir de 1900, le succès de Wilde en Allemagne allait monter en flèche. Les chiffres sont éloquentes : de 1900 à 1934, il y a eu deux cent cinquante éditions de traductions de ses oeuvres, ce qui le place au deuxième rang pour les auteurs de langue anglaise derrière Shakespeare. Durant la seule saison théâtrale 1903/1904, il y a eu deux cent quarante-huit représentations de pièces de Wilde ... A titre de comparaison, il n'y a eu aucune représentation en France de 1896 à 1907.

Et puis, il y a le cas de *The Picture of Dorian Gray* : alors que la France a dû patienter vingt-neuf longues années après le désastre de Tardieu pour avoir enfin une traduction de cette oeuvre digne de ce nom, en Allemagne le roman de Wilde a fait l'objet de onze traductions différentes entre 1901 et 1924... Ce chiffre laisse rêveur. Si l'on fait la moyenne cela fait une nouvelle traduction tous les deux ans, ce qui peut paraître excessif, mais quel dommage qu'aucun traducteur français n'ait été inspiré par cet exemple.

- 1905 / 1924

1905 est une année extrêmement importante pour Oscar Wilde. Cinq ans après sa mort, tout portait à croire que l'écrivain irlandais était en train de sombrer inexorablement dans l'oubli qu'on lui avait promis. Pourtant, deux événements vont permettre d'inverser cette tendance en brisant le terrible silence qui entourait Wilde.

⁴ Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde, op.cit.*, p. 87.

Il n'est pas étonnant que le premier de ces événements provienne d'Allemagne. Après avoir vu plusieurs représentations de *Salomé*, Richard Strauss a décidé d'en faire le sujet d'un de ses opéras. Beaucoup de personnes ont cherché à le dissuader d'utiliser ce texte pour le moins sulfureux, mais le compositeur allemand a tenu bon, et bien lui en prit car son opéra a eu un succès énorme dans le monde entier. Nombreux sont ceux qui furent étonnés qu'un génie tel que Strauss ait pu se rabaisser à utiliser un texte de Wilde. Ce fut le cas par exemple de Romain Rolland qui lui écrivit en 1907 : « *Salomé* d'Oscar Wilde n'était pas digne de vous »⁵. Mais, au moins, on parlait à nouveau de l'auteur irlandais.

La même année paraissait un texte inédit de Wilde intitulé *De Profundis*. Cette fois-ci, c'est la persévérance de Robert Ross qu'il faut remercier. *De Profundis* est une très longue lettre que Wilde a écrit à Lord Alfred Douglas depuis la prison de Reading. Il est évident que Wilde souhaitait que cette lettre soit publiée un jour, comme le prouve le fait qu'il ait demandé à Ross d'en faire une copie avant de la remettre à Lord Douglas. Cette lettre a un double but : d'une part Wilde cherche à régler ses comptes avec Douglas et à montrer le rôle que celui-ci a joué dans sa chute, d'autre part il veut témoigner de ce que la prison a fait de lui un autre homme.

La version du *De Profundis* que Ross a publiée en 1905 est considérablement expurgée. Tous les passages concernant Douglas et sa famille ont été supprimés. De plus, le nom du destinataire de la lettre n'était pas indiqué, de sorte que l'on a longtemps cru qu'il s'agissait d'une lettre adressée à Ross. On peut imaginer que Ross ait souhaité épargner Douglas, car les attaques de Wilde sont particulièrement virulentes, mais Ross savait également que les passages qu'il avait conservés étaient très

⁵ Cité dans *Salomé* (Strasbourg : Programme de l'Opéra du Rhin, 1994), p. 43.

émouvants et qu'ils susciteraient la pitié chez bon nombre de lecteurs. On découvre effectivement une dimension nouvelle de Wilde. Celui-ci évoque toutes les souffrances qu'il a subies et affirme avoir découvert l'humilité grâce à elles. Cette première édition du *De Profundis* a été un gros succès dans toute l'Europe et elle a grandement contribué à rétablir l'image de Wilde.

Néanmoins, avec Wilde les choses ne sont jamais simples et l'histoire de *De Profundis* ne s'est pas arrêtée là. En 1909, par prudence, Ross avait confié le manuscrit du texte au British Museum sous condition qu'il ne fût communiqué au public qu'à partir de 1960. Pourtant en 1912, dans une étude consacrée à Wilde, Arthur Ransome a révélé l'existence des passages qui avaient été omis. Lord Douglas intenta un procès en diffamation à Ransome. Lors de ce procès l'intégralité de *De Profundis* fut lue en public pour la première fois. Lord Douglas fut débouté, mais les passages omis n'en furent pas publiés pour autant.

Quoi qu'il en soit, à partir de 1905, le nom d'Oscar Wilde entame une lente remontée vers la lumière.

On recommence à lire ses oeuvres, et en 1908 les éditions Methuen publient la première édition de ses oeuvres complètes. En 1909, *The Importance of Being Earnest* fait un triomphe à Londres. Cette situation était inimaginable quelques années plus tôt, mais en dépit de ces premiers succès, l'oeuvre de Wilde reste pour le moins controversée. On le considère plus comme un amuseur que comme un auteur sérieux. Il faudra encore de nombreuses années pour qu'il soit enfin reconnu à sa juste valeur.

On commence également à consacrer beaucoup d'ouvrages à Wilde. C'est surtout son personnage qui intéresse le public et une multitude de textes biographiques

voit le jour. Tous ceux qui ont connu Wilde de près ou de loin semblent vouloir relater leurs souvenirs. Souvent il ne s'agit que d'un assemblage de ragots ou d'anecdotes sans intérêt. C'est le cas par exemple de l'ouvrage de Frank Harris *Life and Confessions of Oscar Wilde* paru en 1916. Les livres de ce type ont contribué à créer la légende d'Oscar Wilde, mais ils lui ont surtout fait beaucoup de tort. La palme du genre revient à Lord Alfred Douglas pour son *Oscar Wilde and Myself* paru en 1914. Ce livre n'est qu'un tissu de mensonges. Douglas y affirme notamment qu'il n'était qu'un enfant innocent débauché par Wilde. Gide qui les a bien connus tous les deux n'a pas manqué de s'insurger contre ces déclarations dans *Si le grain ne meurt* : « Le livre infâme de Lord Alfred Douglas, *Oscar Wilde et moi*, travestit trop effrontément la vérité pour que je me fasse aujourd'hui le scrupule de le dire. »⁶

Fort heureusement d'autres ouvrages restent plus proches de la vérité et rétablissent en quelque sorte la balance. Je pense notamment aux pages que Yeats a consacré à Wilde dans *The Trembling of the Veil*, ou à celles de Coulson Kernahan dans *In Good Company*.

Dans ce flot d'ouvrages, ceux qui sont consacrés à l'œuvre de Wilde sont rares. L'un des tout premiers est celui d'Arthur Ransome déjà cité précédemment. Et puis il y a surtout les nombreux articles et ouvrages publiés par Stuart Mason, parmi lesquels *Oscar Wilde : Art and Morality* (1912) et surtout la monumentale *Bibliography* (1914) qui reste un ouvrage de référence aujourd'hui.

En France la situation est identique : c'est avant tout l'homme qui intéresse le public. Tous les anciens amis de Wilde comme Henri de Régnier, Adolphe Retté, Ernest Reynaud ou Camille Mauclair relatent des anecdotes le concernant. Quelques

⁶ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op.cit., pp.327-328.

ouvrages anglais sont traduits comme celui d'Arthur Ransome en 1914, ce qui est réjouissant, mais aussi celui de Douglas en 1917, ce qui l'est beaucoup moins.

Mais ce qui va surtout nous intéresser, c'est qu'à partir de 1905 l'oeuvre de Wilde va être abondamment traduite, et en 1914 on peut considérer que ses oeuvres majeures sont toutes disponibles en français. Certaines ont même été traduites plusieurs fois. Il me paraît intéressant de citer ici la liste de ces traductions pour bien saisir l'ampleur de ce phénomène.

1905 : *De Profundis* (H.D.Davray) ; *Intentions* (J.J. Renaud) ; tous les contes (A. Savine).

1906 : *The Portrait of Mr WH* et *The Soul of Man under Socialism* (P. Grosfils) ; *Poems in Prose* (C. Grolleau) ; *Intentions* (H. Rebell) ; *Lady Windermere's Fan*, *An Ideal Husband* et *A Woman of No Importance* (Arnelle).

1907 : *Poems* et une sélection d'articles (A. Savine).

1909 : *The Duchess of Padua* et *Vera, or the Nihilists* (A. Savine).

1910 : *Lady Windermere's Fan* et *A Woman of No Importance* (A. Savine).

1911 : *An Ideal Husband* et *The Importance of Being Earnest* (A. Savine) ; *La Sainte courtisane* et *Poems in Prose* (C. Georges-Bazile).

1912 : une nouvelle sélection d'articles (A. Savine) ; *A Florentine Tragedy* et *An Ideal Husband* (C. Georges-Bazile).

1913 : encore des articles (A. Savine) ; *A Woman of No Importance* (C. Georges-Bazile).

1914 : *Intentions* et *The Soul of Man under Socialism* (J. Cantel) ; *The Rise of Historical Criticism* (C. Georges-Bazile).

Après 1914, le rythme des traductions a ralenti et on ne trouve plus qu'une traduction de poèmes inédits par Savine en 1919, et une nouvelle traduction des contes par Georges-Bazile en 1921 ; mais comme nous l'avons vu, à ce moment l'essentiel de l'oeuvre de Wilde est disponible pour le lecteur français.

Une remarque s'impose en ce qui concerne le théâtre. On peut constater que toutes les pièces de Wilde ont été traduites, mais elles ont très peu été jouées. Seules ont été montées *La Tragédie florentine*⁷ au Théâtre de l'Oeuvre en 1907, et *L'Eventail de Lady Windermere* dans une adaptation de M. Rémon et J. Chalançon au Théâtre des Arts en 1909. Cela fait extrêmement peu et cela confirme le fait qu'à l'inverse de l'Angleterre, ce n'est pas le théâtre de Wilde qui a fait sa renommée en France.

En dépit de la traduction exécration de Tardieu, *The Picture of Dorian Gray* reste chez nous son oeuvre la plus célèbre. Cela rend d'autant plus inexplicable le fait qu'il ait fallu attendre aussi longtemps pour que cette oeuvre soit enfin retraduite, surtout si l'on constate que dès 1914 il existe trois versions de certaines comédies, d'*Intentions* ou de *The Soul of Man under Socialism*...

Plus les années passent, plus le besoin d'une nouvelle traduction du roman de Wilde se fait pressant. En 1922, au Théâtre des Champs Elysées, une pièce de Miss Constant Lounsberry tirée de *The Picture of Dorian Gray* et adaptée en français par Nozière a un grand succès. En 1923, c'est au tour de Marcel L'Herbier, cinéaste français reconnu, d'utiliser le roman de Wilde pour en faire un film. *The Picture of Dorian Gray*

⁷ Il n'existe en fait qu'un fragment de cette pièce que Wilde n'a jamais pu achever. Cela rend d'autant plus surprenant le fait que l'on ait choisi de monter cette pièce avant les comédies qui ont fait sa gloire dans les théâtres de Londres.

est dans l'air du temps, et c'est à un moment fort propice que paraît enfin la deuxième traduction en 1924.

Avant de clore cet « horizon des traducteurs » il me faut encore dire quelques mots d'un fait de société qui a certainement eu son importance dans le retour en grâce d'Oscar Wilde en France. Nous avons vu qu'au moment du procès en 1895, la France était l'un des rares pays où l'homosexualité n'était plus un délit, cela ne signifie pas pour autant que l'on y traitait les homosexuels avec plus de respect ou d'indulgence qu'ailleurs. L'ostracisme dans lequel Wilde a été plongé à sa sortie de prison en est la meilleure preuve. Les homosexuels se devaient de rester dans l'ombre et il leur était impossible de s'exprimer ouvertement.

A partir du début du XXème siècle les choses commencent à changer, et un lent mouvement vers plus de tolérance s'amorce. La psychanalyse joue un rôle important dans ce phénomène, et grâce aux découvertes de Freud et de ses disciples, on comprend mieux l'homosexualité et on la considère de moins en moins comme un vice à punir. Il ne faut pas non plus négliger le rôle joué par la guerre de 14-18, qui a été la source de profonds changements dans la mentalité de notre société, et qui a contribué à la libération des moeurs.

A la même époque, certains des plus grands écrivains français étaient homosexuels, et ils ont, chacun à sa manière, contribué à ce mouvement vers plus de tolérance. Marcel Proust n'a pas eu le courage d'avouer publiquement son homosexualité, mais comme le dit très justement André Gide : « Certains livres - ceux de

Proust en particulier - ont habitué le public à s'effaroucher moins et à oser considérer de sang froid ce qu'il feignait d'ignorer d'abord . »⁸

Gide, lui, a osé franchir le pas. Dans *Si le grain ne meurt*, il raconte sans détours l'une de ses premières expériences homosexuelles en Algérie, à laquelle d'ailleurs Oscar Wilde était directement mêlé. Dans *Corydon*, qu'il considérait comme son livre le plus important, Gide plaide ouvertement la cause de l'homosexualité. On peut aisément imaginer tout l'impact qu'ont eu ces deux livres à l'époque quand on sait le poids qu'avait chacune des prises de position d'André Gide. Sa décision de ne plus se cacher fut dure à prendre, et les deux ouvrages ont tout d'abord eu un tirage pour le moins confidentiel : *Corydon* a été édité à vingt-deux exemplaires en 1911, puis remanié et augmenté, à vingt et un exemplaires en 1920 ; *Si le grain ne meurt* a été édité à treize exemplaires en 1920-21. Mais en 1924, Gide estime que le moment est enfin venu d'offrir ces deux oeuvres au grand public. C'est tout d'abord *Corydon* qui bénéficie d'un grand tirage, puis deux ans plus tard, en 1926, c'est au tour de *Si le grain ne meurt*.

⁸ Cité par Claude Martin, *Gide* (Paris : Seuil, 1995) p. 148.

2. LES TRADUCTEURS.

La deuxième traduction de *The Picture of Dorian Gray* est le fruit de la collaboration d'Edmond Jaloux et de Félix Frapereau.

On ne sait que très peu de choses de Félix Frapereau. Le roman de Wilde semble être sa première traduction. Deux autres traductions ont suivi, toutes deux sont également le fruit d'une collaboration. En 1927, il a traduit en compagnie de Karin Dubois-Heyman les *Contes noirs* du Prince Guillaume de Suède. Comme le nom de l'auteur l'indique, il s'agit d'une traduction du suédois. Puis en 1930, Frapereau a traduit les *Sketches by Boz* de Dickens avec l'aide de Fernande Dauriac. Cette seconde traduction était précédée d'une préface d'Edmond Jaloux .

Edmond Jaloux est beaucoup plus connu. Il est né à Marseille le 19 juin 1878 et mort à Lutry (Suisse) le 15 août 1949. Bien que plus aucun de ses ouvrages ne soit édité aujourd'hui, il a été un écrivain célèbre et admiré. Il a été très précoce : son premier recueil de poésie *Un Ami d'automne* a été publié alors qu'il n'avait que seize ans, et son premier roman *L'Agonie de l'amour* à vingt-et-un ans. Il a également été un écrivain très prolifique puisqu'il a publié plus de cinquante romans et nouvelles. Sa biographe Yanette Delétang-Tardif précise : « il faut y ajouter au moins cinquante romans, deux à trois cent nouvelles et contes, inédits en volume ou inachevés... »⁹ Ces chiffres sont pour le moins étonnants, d'autant plus que la carrière d'Edmond Jaloux a été

⁹ Yanette Delétang- Tardif, *Edmond Jaloux* (Paris : les Editions de la Table Ronde, 1947) p.18

couronnée de succès : on lui a décerné le prix Fémina pour *Le Reste est silence* en 1909, et il a obtenu le Grand Prix de Littérature de l'Académie Française en 1920. Parmi ses ouvrages les plus célèbres on peut citer : *Le Jeune homme au masque* (1905), *Le Démon de la vie* (1908), *L'Incertaine* (1918), *Fumées dans la campagne* (1918), *O Toi que j'eusse aimée !* (1926), ou encore *L'Oiseau-lyre* (1938)...

Edmond Jaloux a également été un critique d'une très grande finesse. Il a collaboré à de nombreux journaux dont l'*Ermitage*, le *Temps*, la *Gazette de Lausanne*, ou le *Journal de Genève*. Son feuilleton des *Nouvelles Littéraires* a eu un énorme succès de 1924 à 1940. Il a également publié plusieurs volumes d'essais dont *L'Esprit des Livres*, *D'Eschyle à Giraudoux*, *Vie de Goethe*, ou *Les Saisons Littéraires*. Il se passionnait surtout pour la littérature étrangère, et il vouait un véritable culte aux romanciers anglais et aux romantiques allemands. François Mauriac a dit de lui : « Edmond Jaloux a assumé le rôle éminent de frayer la voie chez nous aux littératures étrangères. »¹⁰

Pour être complet, il me faut encore signaler que Jaloux a été directeur littéraire chez Grasset à partir de 1924. Toute sa vie a été consacrée à la littérature, et le couronnement de ce dévouement a certainement été la réception de Jaloux à l'Académie Française en 1936.

Comme je l'ai dit, il s'est énormément occupé de littérature de langue anglaise. Il a écrit des préfaces pour des romans de Thomas Hardy, de Henry James ou de Katherine Mansfield. Il a réuni des histoires de fantômes pour un ouvrage intitulé *Le Coche fantôme : histoires de fantômes anglais*. Il a surtout écrit énormément d'essais et

¹⁰ Cité dans le *Dictionnaire des auteurs*, Tome II (Paris : Robert Laffont, Collection Bouquins, 1985) p. 615.

de critiques sur les auteurs anglais les plus divers comme Defoe, Meredith ou Joyce, dont certains ont été rassemblés dans un ouvrage intitulé *Au Pays du roman*. Mais *The Picture of Dorian Gray* est resté sa seule et unique expérience dans le domaine de la traduction. Pourtant ses textes critiques prouvent qu'il lisait énormément de romans dans le texte, et il lui arrive quelquefois de faire le vœu qu'un ouvrage soit rapidement traduit en français. Cela ne l'a jamais incité à faire ces traductions lui-même. Il s'est également très rarement exprimé sur la traduction, se contentant ici ou là de signaler que le texte qu'il critique a été excellentement traduit.

Si Jaloux adorait la littérature de langue anglaise, Oscar Wilde était incontestablement l'un de ses favoris. Il suffit de lire les deux tomes des *Saisons Littéraires*, qui ne sont autres qu'un recueil de ses souvenirs, pour voir à quel point il était imprégné de l'atmosphère des dix dernières années du XIX^{ème} siècle anglais qu'il appelle la « Décade mauve », et il affirme : « Des titres divers ont été donnés à cette période dont l'homme de génie fut incontestablement Oscar Wilde. »¹¹ Un peu plus loin il définit Oscar Wilde comme « un brillant élève d'Oxford, bon helléniste, naturellement grand seigneur, incroyablement sociable, spirituel et dandy, intensément mêlé aux événements de son temps, disciple d'un érudit spiritualiste comme Walter Pater et formé à l'école des moralistes français. »¹²

Jaloux n'a pas connu Wilde directement, mais dès qu'il est monté à Paris il s'est mis à la recherche de traces de l'auteur irlandais. Regrettant la disparition du bar le « Calisaya » que celui-ci fréquentait, il écrit : « puisque Wilde était mort, j'aurais dû

¹¹ Edmond Jaloux, *Les Saisons Littéraires 1904-1914* (Paris : Librairie Plon, 1950) p.52.

¹² *Ibid.*, p.116.

moins voulu voir le dernier coin de Paris où il eût trouvé quelque chose de son atmosphère favorite et des auditeurs aussi à qui réciter ses derniers contes, ses ultimes rêveries et ses apologues testamentaires. »¹³

Il a également fait la connaissance de la plupart des anciens amis de Wilde, s'empressant de recueillir l'une ou l'autre anecdote. C'est ce qui s'est produit par exemple lors de sa première rencontre avec André Gide qui lui a raconté quelques contes de Wilde « dont il imitait, avec un art parfait, l'accent légèrement anglais, les inflexions saccadées et les sarcastiques éclats de rire. »¹⁴ Jaloux rapproche d'ailleurs les deux hommes dans son admiration, disant d'eux : « Dès qu'à l'énoncé d'un nom cent images se lisent en nous, évoquant des états moraux, des conflits de conscience, des formes de sensibilité, des idées contradictoires, des scènes, des paysages, établissant un miroitement devant nos yeux, créant un bourdonnement à nos oreilles, vous ne pouvez pas vous tromper sur le sens de multanimité en même temps agressive et bienfaisante : le signe de l'esprit est là. »¹⁵

Ce qu'il y a de particulièrement réjouissant dans l'intense admiration de Jaloux, c'est que contrairement à beaucoup, il ne s'arrête pas au personnage de Wilde, mais il apprécie également son oeuvre et plus particulièrement *The Picture of Dorian Gray*. Il parle longuement de ce roman dans le second volume des *Saisons Littéraires*. Avant tout, il nie toute ressemblance avec *A Rebours* de Huysmans, et de façon fort intéressante il rapproche Wilde de Balzac : « Non, ce n'est pas Huysmans qui fut le maître de Wilde, ce fut Honoré de Balzac. Si je jouais à faire des paradoxes, je dirais :

¹³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴ Edmond Jaloux, *Les Saisons Littéraires 1896-1903* (Fribourg : Editions de la Librairie de l'Université, 1942) p. 170.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

‘ *Le Portrait de Dorian Gray*, c’est avec *La Peau de chagrin*, un des chefs d’oeuvres de Balzac’. Ce n’est point seulement par la similitude des sujets que les deux romans se ressemblent, mais aussi par le style, ce côté feuilleton qui prend chez l’un et chez l’autre un aspect impitoyable de Destin écrit... »¹⁶

Mais pour Jaloux, plus encore que son sujet, l’élément essentiel de *The Picture of Dorian Gray*, c’est l’esprit de sa conversation. Là encore il compare Wilde et Balzac et il évoque le fameux souper de *La Peau de chagrin*. Les deux romanciers ont la même verve, et Jaloux rapproche leurs maximes de celles de Pascal, de La Rochefoucauld, de Chamfort, de Rivarol ou du prince de Ligne. Pour lui : « Aucun Anglais n’a mieux parlé ‘à la française’ qu’Oscar Wilde [...] Aussi les propos de Wotton et de Gray ont-ils la saveur parfumée d’un rude alcool et c’est un enchantement de les entendre. »¹⁷

Jaloux apprécie également tout particulièrement qu’à l’inverse des romans de Balzac, *The Picture of Dorian Gray* est dépourvu d’ambitieux. Les personnages de Wilde « sont nés dans le monde et profitent largement des biens que leur confère leur état ; il leur reste pour s’amuser l’esprit qui est le romanesque des idées, et le romanesque qui est l’esprit de l’amour. »¹⁸

Enfin, après avoir regretté que les critiques aient trop longtemps boudé ce roman, il conclut en disant :

« On a essayé de faire de ce livre un roman décadent, un roman 1890 [...] Il n’a pas quoi qu’on en dise, le son d’une décade ; il pourrait dépeindre la cour des George, 1830, le Second Empire, comme les dernières années du XIX^{ème} siècle. Il a ce côté indestructible des oeuvres de vraie *décadence*, lesquelles ont toujours tant de charme : qu’il s’agisse des *Dialogues* de Lucien de

¹⁶ Edmond Jaloux, *Les Saisons littéraires 1904-1914*, op.cit., p.116.

¹⁷ *Ibid.*, p.117.

¹⁸ *Ibid.*, p.118.

Samosate, de *L'Ane d'or* d'Apulée, du *Satyricon* de Pétrone ou de *Mademoiselle de Maupin*. Ce ne sont pas les oeuvres à portée morale qui durent le plus ; se sont celles qui cachent ou qui révèlent un secret imprévu. »¹⁹

Les réflexions de Jaloux sont aussi originales qu'intéressantes, mais il va sans dire que ce qui va surtout nous importer, c'est de voir dans quelle mesure l'analyse de Jaloux a pu influencer son travail de traducteur.

L'admiration d'Edmond Jaloux pour l'auteur irlandais se réfléchit tout naturellement dans sa propre oeuvre. Plus encore que les thèmes, c'est surtout l'atmosphère générale des romans et des nouvelles de Jaloux qui évoque irrémédiablement Wilde. Les décors sont luxueux, les ambiances sont feutrées, les personnages sont des oisifs et des esthètes débordant d'esprit.²⁰

Mais plus encore que dans les romans et les nouvelles, c'est dans un livre de pensées et de maximes intitulé *Essences*, paru peu de temps après la mort de Jaloux, qu'on peut saisir toute la portée de l'influence que l'auteur irlandais a exercée sur lui. Jaloux s'y exprime à l'aide d'aphorismes et de contes si proches de ceux de Wilde que l'on songe parfois à un pastiche. Je ne peux résister à la tentation d'en citer ici quelques exemples. La plupart des paradoxes semblent sortir tout droit de la bouche de Lord Henry Wotton comme « Il y a des crimes innocents comme il y a des vertus criminelles »²¹ ou « Il y a des amitiés qui ont presque tout de l'amour, hors la brièveté »²², ou encore « Je demandais un jour à D.W. si une de ses amies était intelligente. 'Elle l'est toujours quand elle interroge, me dit-elle, et jamais quand elle répond' »²³. *Essences* regorge d'exemples

¹⁹ *Ibid.*, pp. 118-119.

²⁰ A ce sujet il me faut signaler que dans son ouvrage *Oscar Wilde écrivain français* consacré à l'étude de l'influence de Wilde sur les écrivains de notre pays, Jacques de Langlade consacre plusieurs pages à Edmond Jaloux. Il étudie trois de ses romans : *Le Jeune homme au masque*, *Le Démon de la vie*, et *L'Incertaine*. (Jacques de Langlade, *Oscar Wilde écrivain français*, op.cit., pp.132-136).

²¹ Edmond Jaloux, *Essences* (Paris : Librairie Plon, 1952) p. 28.

²² *Ibid.*, p.41.

²³ *Ibid.*, p.6.

de ce type. L'aphorisme « L'empire n'a eu que deux poètes, Joubert et Chateaubriand, et ce sont des prosateurs »²⁴, quant à lui, fait irrémédiablement penser à cette phrase de *The Critic as Artist* : « Meredith is a prose Browning, and so is Browning »²⁵. Quand Jaloux utilise des contes, c'est cette fois aux poèmes en prose de Wilde que nous pensons comme dans cet exemple :

« Midas, torturé par la faim, écroulé au milieu des richesses qu'il avait convoitées, incapable de saisir le moindre objet sans le convertir en une matière éclatante, indestructible, inutilisable par son abondance, vit un jour passer sur la route un poète qui venait de cueillir une rose. Lui aussi, en s'emparant d'elle, l'avait changée en fleur d'or. Midas, courroucé, l'interpelle : 'Par quelle injustice accomplis-tu impunément une chose dont je meurs ?' Mais le poète regarda la fleur étincelante et répliqua : 'Est-ce l'or, cela ? Je l'ignorais. Je ne voyais, moi, qu'une rose pareille à toutes les autres. »²⁶

Là aussi la ressemblance est troublante. Ne dit-on pas que l'imitation est le plus beau des hommages ?

A l'inverse de Félix Frapereau, dont nous ne savons que peu de choses, nous disposons de beaucoup d'informations utiles sur Edmond Jaloux. Le fait qu'il soit écrivain, tout comme son admiration pour Wilde ou son analyse de *The Picture of Dorian Gray* ont nécessairement joué un rôle dans sa façon de traduire.

Il est par contre dommage qu'il ne se soit jamais exprimé sur son unique expérience de la traduction. Même lorsqu'il parle de Wilde dans des écrits ultérieurs à 1924, il ne mentionne jamais le fait qu'il ait été son traducteur. Dans la biographie de Yanette Delétang-Tardif on ne trouve pas non plus de trace de cette expérience. On a l'impression que la traduction de *The Picture of Dorian Gray* n'était considérée que

²⁴ *Ibid.*, p.125.

²⁵ Oscar Wilde, « the Critic as Artist », in : *Complete Works*, op.cit., p.1013.

²⁶ Edmond Jaloux, *Essences*, op.cit., p.22.

comme un événement tout à fait mineur dans la carrière de Jaloux, presque une sorte d'accident. Il est d'autant plus étrange de constater qu'aujourd'hui, alors que les oeuvres d'Edmond Jaloux sombrent lentement dans l'oubli, c'est principalement pour cette traduction qu'on se souvient de lui.

On ne dispose absolument d'aucun indice sur la façon dont Edmond Jaloux et Félix Frapereau ont travaillé ensemble. Parce qu'Edmond Jaloux est écrivain et qu'il n'est l'auteur d'aucune autre traduction, on suppose généralement que Félix Frapereau a livré une traduction brute, proche du mot à mot, et qu'ensuite Jaloux a retravaillé ce texte pour lui donner une forme plus littéraire.

Deux éléments semblent confirmer cette hypothèse. D'une part, pour chacune de ses traductions, Frapereau a travaillé en équipe, et on pourrait en déduire qu'il n'est pas un spécialiste de la traduction littéraire. Mais c'est surtout l'analyse stylistique de la deuxième traduction de *The Picture of Dorian Gray* qui est intéressante: nous verrons dans la section consacrée à l'analyse de cette traduction, que son style extrêmement soigné, voire parfois un peu pompeux ou précieux, présente de nombreuses ressemblances avec le style des propres oeuvres de Jaloux.

Jaloux semble donc s'être occupé tout particulièrement de la mise en forme de cette traduction, mais rien ne permet d'affirmer que les deux hommes se soient confinés dans leurs rôles respectifs. Souvenons-nous notamment que Jaloux maîtrisait parfaitement la langue anglaise...

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

A l'inverse de la traduction de Tardieu, celle de Jaloux et Frapereau est toujours disponible dans le commerce à l'heure actuelle. Comme le texte n'a pas bougé depuis l'édition originale parue chez Stock en 1924, j'ai choisi d'utiliser pour mon travail l'édition parue en Livre de Poche en 1983, et qui est régulièrement réimprimée depuis. Deux raisons ont dicté mon choix : tout d'abord il est très facile de se procurer cette édition du texte ; d'autre part, de par son prix modeste, elle est certainement l'une de celles qui est la plus lue à l'heure actuelle.

La première chose que l'on constate à l'étude de la traduction de Jaloux et Frapereau est qu'elle est en très net progrès par rapport à la précédente traduction. On peut même aller jusqu'à parler de première traduction digne de ce nom. Si l'on se contente de lire la version française, l'impression qui se dégage est celle d'un texte tout à fait cohérent, bien écrit et très agréable à lire. Nous sommes bien loin du jeu de massacre de Tardieu dont la grande majorité des erreurs ont été ici rectifiées.²⁷ On peut considérer qu'en 1924 *The Picture of Dorian Gray* est enfin accessible au lecteur français grâce à cette nouvelle traduction. Celui-ci peut maintenant se faire une opinion plus juste de la vraie valeur littéraire du roman de Wilde , et c'est là un point très important.

²⁷ Nous nous en apercevons notamment dans le chapitre consacré à la mise en parallèle de quelques exemples.

Si la traduction de Jaloux et Frapereau est en très net progrès par rapport à celle de Tardieu et si on peut la juger comme tout à fait correcte, elle n'en est pas pour autant parfaite. Un certain nombre de lacunes subsistent.

C'est tout d'abord l'exactitude qui laisse à désirer. Les faux-sens et contresens ont beau être en très nette diminution par rapport à la précédente traduction, et surtout être moins grossiers et de moindre conséquence, ils sont néanmoins encore trop nombreux. Il faut laisser à Jaloux et Frapereau que la plupart du temps les erreurs sont totalement imperceptibles à la simple lecture de la traduction, mais cela ne les rend pas moins regrettables pour autant.

Ainsi par exemple, quand Sibyl Vane décrit le théâtre sordide dans lequel elle joue, elle dit : « the scenery was vulgar ». Dans la traduction cela donne : « la mise en scène était vulgaire »²⁸.

Quand Wilde énumère la longue liste des instruments de musique rares que Dorian collectionne, il parle d'instruments trouvés « in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that had survived contact with Western civilizations ». Jaloux et Frapereau ne saisissent pas toutes les nuances et traduisent : « chez les rares tribus sauvages échappées au contact des civilisations d'occident »²⁹.

Dans le même registre, quand au chapitre XIV Dorian accueille Alan Campbell, ce dernier méprise son hôte : « He kept his hands in the pockets of his Astrakhan coat, and seemed not to have noticed the gesture with which he had been greeted. » Campbell garde les mains dans les poches parce qu'il ne veut pas serrer la main de Dorian. Là non plus Jaloux et Frapereau ne saisissent pas la nuance et ils écrivent : « Les mains dans les poches de son pardessus d'astrakan, rien ne marquait qu'il eut

²⁸ O (70.2), J/F(118.8).

²⁹ O (104.24-26), J/F(175.19-21).

entendu *les mots d'accueil* qui l'avaient salué. »³⁰ Il n'y a plus aucun rapport entre les mains que Campbell garde dans ses poches et l'accueil que lui réserve Dorian.

Parfois les erreurs produisent un effet tout à fait amusant. Quand à la fin du chapitre XV, Dorian hèle un fiacre pour se rendre à la fumerie d'opium, le cocher refuse la course à cause de la distance. Ce n'est qu'après que Dorian lui ait donné un souverain et lui en ait promis un second s'il roule vite que le cocher accepte de l'emmener. Wilde écrit : « after his fare had got in he turned his horse round, and drove rapidly towards the river. » Jaloux et Frapereau butent sur le double sens du mot « fare » qu'il faut comprendre ici comme « passager » et ils traduisent : « Il empocha la pièce d'or, fit tourner bride à son cheval et partit grand train vers la Tamise. »³¹

On peut constater à la lecture de ces exemples qu'ils n'ont qu'une incidence tout à fait minime sur le sens global du texte. C'est le cas de la grande majorité des erreurs de Jaloux et Frapereau ; il arrive cependant quelquefois qu'une erreur ait plus de conséquences. C'est le cas à la fin du chapitre XIV quand Dorian impose ses ordres à Campbell. Wilde écrit : « He spoke rapidly, and in an authoritative manner. Campbell felt dominated by him. » On peut lire dans la traduction : « Campbell se sentit subjugué. »³² Il y a dans le mot « subjugué » une connotation d'admiration et de séduction qui est totalement absente du texte original. En effet, à ce moment précis du roman cela fait longtemps que Campbell n'éprouve plus le moindre sentiment positif pour Dorian. S'il se sent « dominé », c'est tout simplement parce que Dorian a les moyens de le faire chanter et qu'il se montre autoritaire. Le rapport entre les deux personnages est faussé par la traduction.

³⁰ O (130.15-17), J/F(215.26-28).

³¹ O (142.6-7), J/F(235.13-14).

³² O (134.15-16), J/F(222.21-22).

Le manque d'exactitude de Jaloux et Frapereau n'est pas seulement le fruit de leurs erreurs, il provient également d'une certaine tendance à esquiver les difficultés. Les deux traducteurs n'hésitent pas à contourner de nombreux obstacles sans qu'il soit toujours possible de déterminer avec précision pourquoi ils agissent de la sorte. Les causes peuvent être multiples : il peut s'agir de l'incompréhension des traducteurs face à un passage ou de leur désir de se rendre la tâche plus facile, mais il peut également s'agir d'une volonté de rendre le texte d'arrivée plus fluide en évitant de le surcharger.

Jaloux et Frapereau ont ainsi procédé à de multiples coupures très discrètes dans le texte. Il est absolument impossible pour le lecteur de la traduction de s'en rendre compte.

Ainsi, par exemple, quand lors d'une joute verbale entre Lord Henry et la Duchesse de Monmouth, on peut lire le passage : « 'You disarm me, Gladys' *he cried, catching the willfulness of her mood.* »³³ Dans la traduction, toute la partie en italiques disparaît.

De la même sorte, lorsque lors d'une autre scène de conversation mondaine on peut lire : « 'I wish it were *fin du globe*' said Dorian, *with a sigh.* »³⁴, les traducteurs effacent « *with a sigh* » .

D'autres fois, Jaloux et Frapereau suppriment des adjectifs et des adverbes. Quand au chapitre I Basil imite Lady Brandon, cela donne : « Charming boy - poor *dear* mother and I *absolutely* inseparable. » Le style est déjà télégraphique, pourtant en français on peut lire : « Charmant garçon !...Etions inséparables, sa pauvre mère et moi !... »³⁵ . « Dear » et « absolutely » ont disparu.

³³ O (149.19-20), J/F(249.33).

³⁴ O (138.33), J/F(229.31).

³⁵ O (12.33-34), J/F(22-31-32).

Par la répétition de ce type d'omissions, mille nuances disparaissent du texte, ce qui est incontestablement une forme d'appauvrissement.

Jaloux et Frapereau n'ont pas toujours recours à des coupures. Ils se contentent parfois de simplifier.

Au chapitre XII, lorsque Basil fait la morale à Dorian, il dit : « I remember Harry saying once that *every man who turned himself into an amateur curate for the moment* always began by saying that, and then proceeded to break his word. » Dans la traduction on peut lire : « Harry, je me rappelle nous disait un jour que *tout curé amateur* s'annonce par cette déclaration préalable, puis s'empresse de violer sa promesse. »³⁶

Les traducteurs procèdent de la même façon lorsqu'ils rendent : « He seemed little more than a lad of twenty summers, *hardly older, if older indeed at all,* than his sister had been when they had parted so many years ago » par « Il ne lui parut guère compter plus de vingt printemps, *à peu de choses près* l'âge de sa soeur lors de leurs derniers adieux tant d'années en arrière. »³⁷

Qu'elles soient utilisées afin de contourner une difficulté ou pour rendre la langue d'arrivée plus fluide, les nombreuses omissions et simplifications auxquelles procèdent Jaloux et Frapereau sont incontestablement des phénomènes de sous-traduction. Ces phénomènes sont largement compensés par différents phénomènes de surtraduction à l'aide desquels les traducteurs ne vont pas hésiter à imprimer une touche très personnelle à leur traduction, voire à dépasser ou à transformer la pensée originale d'Oscar Wilde.

³⁶ O (118.39-41), J/F(196.14-16).

³⁷ O (147.20-22), J/F(244.28-30).

Il est très probable qu'Edmond Jaloux a joué un rôle primordial en ce qui concerne ces phénomènes de surtraduction, d'une part parce qu'il s'agit là d'un fait très fréquent lorsqu'un écrivain traduit, d'autre part parce que, comme nous le verrons, le style de la traduction est très proche du style personnel de Jaloux.

Comme pour les omissions ou les simplifications, les causes des ajouts et des transformations sont multiples. Très souvent les traducteurs ont simplement la volonté d'adapter leur traduction au « bon goût » français. Mais on a également l'impression que par moments Edmond Jaloux applique sa propre poétique au roman de Wilde, et qu'il laisse son imagination le déborder, afin de faire sentir son propre talent d'écrivain. D'autres fois encore on a la sensation que Jaloux a envie de donner un coup de pouce à Wilde, et qu'il est tenté d'« améliorer » le texte par endroits pour faciliter la reconnaissance de l'écrivain irlandais.

La traduction de Jaloux et Frapereau regorge d'une myriade de retouches très subtiles. Le phénomène qui a à la fois l'apparence la plus innocente et qui est le plus fréquent, est celui que Milan Kundera appelle la synonymisation systématique : « Le besoin d'employer un mot à la place du plus évident, du plus simple, du plus neutre [...] pourrait s'appeler *réflexe de synonymisation* - réflexe de presque tous les traducteurs. Avoir une grande réserve de synonymes, cela fait partie de la virtuosité du 'beau style' ; si dans le même paragraphe il y a deux fois le mot 'tristesse', le traducteur, offusqué de la répétition (considérée comme une atteinte à l'élégance stylistique obligatoire), sera tenté, la deuxième fois, de traduire par 'mélancolie'. Mais il y a plus : ce besoin de synonymiser s'est incrusté si profondément dans l'âme du traducteur qu'il choisira tout de suite un synonyme : il traduira 'mélancolie' si dans le texte original il y a 'tristesse', il traduira

'tristesse' là où il y a 'mélancolie'. »³⁸ Il s'agit d'une façon pour le traducteur d'investir le texte de sa propre créativité sans pour autant avoir l'impression de trahir l'auteur.

Jaloux et Frapereau usent et abusent de ce « réflexe de synonymisation » tout au long de leur travail. Les exemples sont innombrables : quand Wilde écrit « The hot tears *welled into his eyes* », Jaloux et Frapereau traduisent « Des larmes brûlantes *jaillirent* de ses yeux »³⁹ ; quand il écrit « *smoking his cigarette* » cela devient « cigarette allumée »⁴⁰ ; ou encore « *Shutting the door behind her* » donne « l'accompagnant vers la porte »⁴¹. Les traducteurs n'apprécient pas plus les adjectifs du type « terrible » : « the three terrible hours » est rendu par « les trois mortelles heures »⁴², ou encore quelques pages plus loin « terrible effort » devient « effort suprême »⁴³.

Il est d'ailleurs tout à fait étonnant de constater avec quelle application Jaloux et Frapereau s'efforcent de contourner certains mots tout au long du texte. Ainsi, par exemple, ils refusent systématiquement de traduire le nom « fascination », ou ses dérivés, par son équivalent français le plus simple et le plus évident : « fascination ». « For, while he *fascinated* many » est transformé en « car si Dorian *exerçait une séduction* »⁴⁴, « those who are both rich and *fascinating* » devient « des gens riches et *séduisants* »⁴⁵, ou encore « There was a horrible *fascination* in them all » est traduit par « Tous ces personnages exerçaient sur Dorian une horrible *attirance* »⁴⁶. Il s'agit là d'une manie bien étrange et à laquelle il est difficile de trouver une cause rationnelle.

Jaloux et Frapereau aiment aussi transformer systématiquement les verbes

³⁸ Milan Kundera, *Les Testaments trahis* (Paris : Gallimard, 1993) pp. 130-131.

³⁹ O (26.32-33), J/F(45.21).

⁴⁰ O (167.3), J/F(279.4).

⁴¹ O (41.23), J/F(69.4-5).

⁴² O (73.30), J/F(124.1).

⁴³ O (146.33), J/F (243.17).

⁴⁴ O (110.21), J/F (183.30).

⁴⁵ O (111.7), J/F (184.30-31).

⁴⁶ O (114.32), J/F (189.25-56).

qui introduisent la réplique d'un personnage. Si l'on prend le seul chapitre XV par exemple, ils transforment tour à tour « he said, at last » en « éclata-t-il enfin »⁴⁷, « broke in Lord Henry » en « déclara Lord Henry »⁴⁸, « cried the old Lady » en « objecta la vieille dame »⁴⁹, puis un second « cried the old Lady » cette fois en « observa la vieille dame »⁵⁰. On peut véritablement parler d'une espèce de tic de traducteur.

Les transformations de ce type peuvent sembler bien anodines, mais il est facile d'imaginer à quel point elles peuvent altérer un texte lorsqu'elles se répètent aussi fréquemment que dans la traduction de Jaloux et Frapereau. Le vocabulaire et le style propre à Oscar Wilde disparaissent sous la touche très personnelle que les traducteurs (surtout Edmond Jaloux) impriment au texte.

Jaloux et Frapereau ne se contentent pas de recourir abusivement aux synonymes, ils ont également tendance à compléter le texte et à dépasser ce qui est effectivement écrit dans l'original. Il s'agit généralement de petites retouches, mais là aussi elles s'accumulent et elles laissent transparaître la lecture personnelle que les traducteurs ont fait de *The Picture of Dorian Gray*.

On trouve d'une part une multitude de petits ajouts qui étoffent le texte original. Souvent il s'agit simplement de l'adjonction d'un adjectif : quand Wilde écrit « When we [...] go down to the Duke's », Jaloux et Frapereau précisent « rendons visite au *vieux* duc »⁵¹. De même lorsque Wilde dit de la Duchesse de Monmouth : « Her feet

⁴⁷ O (138.10), J/F (228.31).

⁴⁸ O (138.16), J/F (229.10).

⁴⁹ O (138.20), J/F (229.15).

⁵⁰ O (139.10), J/F (230.23).

⁵¹ O (10.7-8), J/F (18.38).

are very pretty », en français cela donne : « Ses *petits* pieds à elle sont exquis »⁵². Il s'agit là d'informations qui sortent tout droit de l'imagination des traducteurs.

Parfois ce type d'ajout altère plus profondément ce que Wilde a voulu exprimer dans son oeuvre. C'est le cas par exemple lorsque Basil dit : « You know we poor artists have to show ourselves in society from time to time, just to remind the public that we are not savages. » Dans la traduction on peut lire : « [...] pour montrer que nous ne sommes pas *tout à fait* des sauvages. »⁵³ Faut-il en déduire que pour Jaloux et Frapereau les artistes le sont toujours au moins un peu ? De même, lorsque Lord Henry prophétise : « Yes : there was to be a new Hedonism that was to recreate life [...] », les traducteurs ajoutent l'adverbe « *bientôt* »⁵⁴. L'original de Lord Henry, lui, est bien trop sage pour s'avancer autant...

Ce type de petits ajouts n'est que l'un des nombreux phénomènes de surtraduction que l'on peut observer. La subjectivité et l'imagination des traducteurs transparaissent abondamment tout au long du texte. On a parfois l'impression que la traduction fonctionne comme une espèce de vaste puzzle où Jaloux et Frapereau apportent les pièces qui manquent à l'original. Oscar Wilde utilise beaucoup de termes neutres, voire vagues ou imprécis, ce qui laisse une très large part à l'interprétation du lecteur de son roman. Jaloux et Frapereau, eux, n'hésitent pas à compléter le texte par leur propre imagination, et par là même ils imposent leur lecture personnelle au lecteur de la traduction.

Ils remplacent par exemple de nombreux pronoms. Quand Wilde écrit à propos du fameux portrait : « When he had been away, he had been filled with terror lest

⁵² O (140.13-14), J/F (232.10).

⁵³ O (11.18-20), J/F (20.32-33).

⁵⁴ O (101.25), J/F (171-.15).

other eyes should look upon *it* », dans la traduction le pronom « *it* » est remplacé par « *l'affreux prodige* »⁵⁵. De même, lorsque Lord Henry en parlant de Sibyl Vane dit : « We are to see *her* tonight », en français cela donne : « nous allons voir *l'enchanteresse* ce soir »⁵⁶. Il est fort concevable d'imaginer Sibyl comme une enchanteresse, mais cela n'est pas dit dans l'original. Autre exemple quand Wilde écrit au chapitre XX : « It was the portrait that had done *everything* »; l'adverbe « *everything* » est parfaitement neutre, libre à chaque lecteur de l'interpréter comme bon lui semble. La traduction française, elle, est très nettement orientée puisqu'on peut lire : « C'était ce portrait qui avait causé *tout le mal* »⁵⁷.

Comme nous l'avons vu plus haut, un certain nombre des retouches apportées par Jaloux et Frapereau doivent être considérées comme des tentatives d'amélioration du texte de Wilde. Il est difficile de déterminer si ces tentatives sont le fruit d'une volonté de donner un coup de pouce à l'auteur irlandais, ou si il faut plutôt y voir la conséquence de la créativité d'Edmond Jaloux que celui-ci a du mal à brider. Quoi qu'il en soit, il faut accorder aux traducteurs que certains passages sont plutôt réussis.

Ils sont par exemple très inspirés lorsqu'ils traduisent : « There was romance in every place » par « le romanesque peut *fleurir* en tout lieu »⁵⁸. Le verbe « *fleurir* » est certainement plus poétique que le verbe « être ». De la même manière, lorsque Wilde écrit : « Dorian shook his head, and *struck some soft chords* on the piano », en français cela donne « Au piano, Dorian Gray secoua la tête et *préluda doucement* »⁵⁹.

⁵⁵ O (169.25-27), J/F (283.32-34).

⁵⁶ O (60.36-37), J/F (102.27).

⁵⁷ O (168.15-16), J/F (281.24-25).

⁵⁸ O (127.29), J/F (212.16-17).

⁵⁹ O (163.35), J/F (273.24-25).

Par moments, tout le talent d'Edmond Jaloux semble transparaître dans la traduction ce qui rend incontestablement le texte très agréable à lire. Prenons par exemple la traduction du passage : « Poets are not so scrupulous as you are. They know how useful passion is for publication. Nowadays a broken heart will run to many editions. » La transposition française est d'une grande beauté : « Les poètes, mon cher, n'ont pas tant de scrupules. Ils savent combien l'intimité aide au succès et que, de nos jours, un coeur brisé se tire à maintes éditions. »⁶⁰

Il n'est d'ailleurs pas rare que Jaloux se laisse emporter par son enthousiasme et qu'il en rajoute. Ainsi quand Wilde écrit que dans la bouche de Lord Henry « Philosophy became young, and [...] danced like a Bacchante *over the hills of life* », cela devient « [...] dansant, comme une bacchante *au clair sommet des collines de la vie* »⁶¹.

La façon de travailler de Jaloux et Frapereau a donc produit un texte d'une grande qualité littéraire, ce qui nous change du jeu de massacre de Tardieu. Malheureusement, les libertés que se sont accordées nos deux traducteurs sont loin de ne présenter que des avantages, et certaines des modifications qu'ils ont apportées au texte en altèrent profondément le sens. Ces retouches, à l'inverse des faux-sens et des contresens, sont volontaires ; elles n'en sont pas moins très lourdes de conséquences.

Prenons par exemple ce passage du chapitre IV : « Soul and body, body and soul - how mysterious they were ! There was *animalism* in the soul, and the body had its moments of spirituality. » Il s'agit là d'un des nombreux passages du roman où Wilde traite du rapport de l'âme et du corps, sujet qui lui tenait particulièrement à coeur.

⁶⁰ O (15.16-18), J/F (26.30-32).

⁶¹ O (37.38-41), J/F (63.1-2).

Ecrire qu'il y a de l'animalité dans l'âme pouvait certainement paraître provoquant à l'époque Victorienne et il s'agit là d'une prise de position importante. Hélas, dans la traduction les propos de Wilde sont gravement déformés et l'on peut lire: « L'âme n'allait point sans quelque *matérialisme* et le corps avait ses moments de spiritualité »⁶². Il y a une énorme différence entre l'« animalité » et le « matérialisme ». Faut-il voir dans cette traduction une forme de censure ?

Les propos de Wilde sont tout aussi gravement déformés lors de la confession de Basil à Dorian au chapitre IX, lorsque la phrase : « I was dominated *soul*, *brain*, and *power* by you » est traduite par : « *Coeur*, *intelligence*, *activité*, mon être entier subit votre empire »⁶³. La connotation du mot « coeur » est très différente de celle du mot « soul », surtout lorsque l'on connaît la nature équivoque des rapports qui unissent Basil et Dorian. Souvenons-nous que lors de la révision de son roman pour sa parution sous forme de volume en 1891, Wilde avait volontairement cherché à effacer toute allusion trop explicite à la nature homosexuelle de la relation des deux hommes. Il s'agit certainement d'une faute grave de la part des traducteurs d'aller ainsi à l'encontre des souhaits de l'auteur.

Heureusement toutes les déformations n'ont pas cette gravité, néanmoins il arrive beaucoup trop fréquemment que la traduction dépasse la pensée de l'auteur. Prenons ce dernier exemple où lorsque Basil dit : « England is *bad* enough I know », cela donne en français : « L'Angleterre, je le sais, est assez *perverse* »⁶⁴. Il y a dans l'adjectif « pervers » toute une dimension de prise de plaisir à faire le mal qui est totalement absente de « bad ». La tendance qu'ont Jaloux et Frapereau à vouloir améliorer le texte

⁶² O (49.40-50.1), J/F (83.2-3).

⁶³ O (89.28-29), J/F (151.20-21).

⁶⁴ O (118.18-19), J/F (195.20).

de Wilde ou à lui imprimer leur touche personnelle est bien souvent une porte ouverte à tous les excès.

Il me faut signaler ici qu'il est parfois très difficile de déterminer la cause réelle de certaines transformations. Prenons par exemple cette phrase du chapitre V où Wilde écrit à propos de Sibyl Vane : « Some Southern wind of passion *swept over her*, and *stirred* the dainty fold of her dress ». Dans la traduction, Jaloux et Frapereau n'hésitent pas à s'éloigner considérablement de l'image de Wilde, et ils transposent : « Le vent brûlant de la passion *semblait l'envelopper* toute et *gonfler* les plis gracieux de sa robe. »⁶⁵ On peut considérer le résultat comme une réussite, et imaginer que les traducteurs se sont éloignés du texte d'origine afin de soigner l'effet produit en langue française ; mais d'un autre côté, ce type de libertés prises avec l'original n'est-il pas en même temps un excellent moyen d'esquiver les difficultés qu'auraient entraînées une traduction plus littérale de l'image employée par Wilde ?

De même, lorsque au chapitre I Basil parle de la façon dont Dorian inspire son art, il dit : « Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic *spirit*, all the perfection of the *spirit* that is Greek. » En français, l'allusion au romantisme manque : « Dorian me fournit les traits d'une école nouvelle, d'une école où se retrouvera toute la flamme de l'inspiration grecque. »⁶⁶ Faut-il voir dans cette omission une simple étourderie de la part des traducteurs, ou plutôt une façon de contourner la répétition du mot « spirit » ? On pourrait même aller plus loin dans ce jeu de déduction en se souvenant qu'Edmond Jaloux était un grand admirateur des romantiques allemands et imaginer une raison plus

⁶⁵ O (51.27-28), J/F (86.10-12).

⁶⁶ O (14.27-29), J/F (25.29-31).

profonde à cette omission : peut-être est ce le fait que l'esprit romantique soit uniquement associé à la passion, alors que l'esprit grec est associé à la perfection qui gêne le traducteur ? Cette dernière proposition peut paraître audacieuse, mais cet exemple montre parfaitement à quel point les limites entre certaines erreurs, omissions, simplifications ou transformations peuvent être fragiles. Cela rend une classification dans des catégories trop rigides périlleuse, sinon douteuse.

Nous avons jusqu'à présent concentré notre attention sur les problèmes de vocabulaire et de sens des mots, il nous faut également traiter de la syntaxe. Là non plus les traducteurs n'ont pas hésité à remanier considérablement le texte de Wilde. Ils remodelent inlassablement les phrases, en faisant permuter les groupes de mots ou en bouleversant la ponctuation. Le résultat est souvent surprenant.

Prenons par exemple le début du chapitre XIV :

« At nine o'clock in the next morning his servant came in with a cup of chocolate on a tray, and opened the shutters. Dorian was sleeping quite peacefully, lying on his right side, with one hand underneath his cheek. He looked like a boy who had been tired out with play, or study. The man had to touch him twice on the shoulder before he woke, and as he opened his eyes a faint smile passed across his lips, as though he had been lost in some delightful dream. Yet he had not dreamed at all. His night had been untroubled by any images of pleasure or of pain. »

Voici maintenant la traduction française de ce passage. J'ai utilisé le signe / pour marquer l'emplacement des points dans le texte original, et les groupes de mots qui ont été déplacés sont indiqués en italiques.

« *Le lendemain matin*, à neuf heures, Francis entra, portant *sur un plateau* une tasse de chocolat. Il ouvrit les persiennes. / Dorian *couché sur le côté droit, une main sous la joue* dormait paisiblement, / pareil à un jeune garçon se reposant de la fatigue ou de l'étude. *Il fallut pour l'éveiller* que son valet lui touchât deux fois l'épaule. Quand il ouvrit les yeux, un léger sourire vint

errer sur ses lèvres, comme au sortir d'un rêve délicieux./ Il n'avait pourtant point rêvé./ *Aucune image ni de joie ni de peine* n'avait troublé sa nuit./ »⁶⁷

On peut se rendre compte que les retouches sont abondantes.

Pratiquement aucune phrase ne passe sans modification : les points se transforment en virgules et les virgules en points, l'ordre dans lequel défilent les éléments des phrases est bouleversé, pas moins de trois attaques de phrases sont différentes... Cela fait beaucoup, d'autant plus qu'il est difficile de trouver une justification à tant de transformations. Force est de constater que bien souvent ce ne sont pas les canons de la langue française qui demandent à ce que l'on modifie la structure des phrases de Wilde. Il s'agit plutôt d'une nouvelle manifestation de la créativité des traducteurs qui imposent ainsi leur propre marque au texte.

Cette tendance à refondre la syntaxe du texte est une constante chez Jaloux et Frapereau comme l'atteste ce second exemple tiré du chapitre XII :

« He was walking home about eleven o'clock from Lord Henry's, where he had been dining, and was wrapped in heavy furs, as the night was cold and foggy. At the corner of Grosvenor Square and South Audley Street a man passed him in the mist, walking very fast, and with the collar of his grey ulster turned up. He had a bag in his hand. Dorian recognized him. It was Basil Hallward. A strange sense of fear, for which he could not account, came over him. He made no sign of recognition, and went on quickly, in the direction of his own house. »

En français on obtient :

« Il sortait de chez Lord Henry, où il avait dîné, et, *par une nuit froide et brumeuse*, emmitoufflé dans d'épaisses fourrures, *regagnait son logis*. *Il pouvait être onze heures*./ A l'angle de Grosvenor Square et de South Audley Street, *dans le brouillard*, un homme le croisa. Il marchait à vive allure, le col de son ulster gris relevé, / un sac de voyage à la main./ Dorian le reconnut./

⁶⁷ O (125.24-31), J/F (209.1-10).

C'était Basil Hallward / Saisi d'une peur étrange, inexplicable, / il fit mine de ne l'avoir pas vu et pressa le pas vers sa demeure. »⁶⁸

Là aussi les retouches sont considérables. Les traducteurs vont encore plus loin que dans l'exemple précédent puisqu'ils isolent un complément circonstanciel pour en faire une phrase à part entière, et à l'inverse ils intègrent la phrase simple « He had a bag in his hand » à la phrase qui la précède. Ce type de manipulation n'est pas toujours sans conséquence : si Wilde juge utile de consacrer une phrase au fait que Basil portait un sac, c'est certainement qu'il voulait tout particulièrement attirer l'attention sur ce fait. En effet, quelques pages plus loin, ce sac restera la seule preuve matérielle du passage de Basil chez Dorian, et ce dernier aura beaucoup de mal à le faire disparaître dans le feu de sa cheminée. Tout l'effet souhaité par Wilde s'est évaporé dans la traduction.

Dans le numéro de *Palimpsestes* consacré à « L'Ordre des mots », Bernard Lortholary fait une remarque extrêmement intéressante : « [...] dès qu'on déplace l'attaque ou la chute d'une phrase, dès qu'on s'écarte de l'ordre dans lequel défilaient ses principaux termes, ses 'unités', on casse le rythme, on brouille le sens, on énerve le texte, et aussi gravement que si l'on intervertissait des phrases entières. »⁶⁹

Cette remarque s'adapte parfaitement au texte qui nous occupe comme le prouve ce dernier exemple : au chapitre X, Wilde insère un article de *The St James's Gazette* concernant l'autopsie de Sibyl Vane, et on peut y lire : « Considerable sympathy was expressed for the mother of the deceased, who was greatly affected during the giving of her own evidence ». La sympathie exprimée pour la mère de Sibyl est la conséquence directe de la grande émotion qu'elle a manifestée. En remodelant la syntaxe, la traduction

⁶⁸ O (115.5-12), J/F (190.4-12).

⁶⁹ Bernard Lortholary, « Le début du *Procès* de Kafka en allemand, français et anglais : le problème de l'ordre des mots. », in : *Palimpsestes*, n°7, « L'Ordre des mots », (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993) p. 95.

perd cette nuance : « La pauvre mère, entourée de la plus vive sympathie, s'est montrée fort émue au cours de sa déposition »⁷⁰.

On peut constater à la lecture de tous les exemples qui précèdent que les libertés prises par les traducteurs sont extrêmement nombreuses, et il en découle inévitablement des difficultés à reconnaître le style d'Oscar Wilde. La version française est certes agréable à lire, mais on a malheureusement très vite l'impression de ne plus lire une oeuvre de l'auteur irlandais, et c'est certainement là, la caractéristique la plus regrettable de la traduction de Jaloux et Frapereau .

L'écriture de Wilde est précise et raffinée, mais elle garde toujours une certaine simplicité, et c'est en grande partie cette simplicité qui en fait la beauté. Peut-être est-ce également là qu'il faut chercher l'impression de bien être et de chaleur qui se dégage de la lecture de ses textes : elle permet au lecteur de se sentir très proche de l'auteur. A l'inverse, le style de la traduction est souvent plus précieux, plus affecté, plus pompeux... Il s'agit cette fois d'une beauté que l'on pourrait qualifier de froide et d'artificielle.

Comme je l'ai déjà suggéré à plusieurs reprises, il faut voir là principalement l'influence d'Edmond Jaloux. Il suffit d'ouvrir n'importe lequel de ses romans pour voir à quel point le style de la traduction est proche du style personnel de Jaloux.

Prenons par exemple cette phrase du chapitre XIII de *The Picture of Dorian Gray* qui décrit le cadavre de Basil Hallward : « The thing was still seated in the chair, straining over the table with bowed head, and humped back, and long fantastic

⁷⁰ O (97.8-10), J/F (164.5-7).

arms. » En français elle devient : « L'autre était toujours là, mi-assis sur la chaise, mi-prostré sur la table, le tête penchée, le dos arrondi, les bras fantastiquement longs. »⁷¹ Il s'agit d'une traduction surprenante : l'expression « mi-assis...mi-prostré » est peu courante et rien ne semble l'appeler dans ce cas précis... La seule justification que l'on peut trouver à cette traduction est qu'Edmond Jaloux adore cette expression comme le prouve cette phrase tirée de *L'Oiseau-lyre* : « Je le regardais avec un attendrissement apitoyé, comme un indifférent du temps des césars, *mi-païen, mi-converti*, devait regarder un martyr »⁷², ou cette autre tirée de *O Toi que j'eusse aimée !* : « Lloyd George fit quelques pas vers Jérôme et lui dit sur un ton *mi-plaisant, mi-faussement fâché* [...] »⁷³.

Le style d'Edmond Jaloux est souvent empreint d'une certaine préciosité. Celle-ci se manifeste notamment par l'utilisation abondante des adjectifs indéfinis « certain » et « quelque », comme par exemple dans les phrases : « Je fus pris, *certain après-midi*, d'un si grand mal à la tête que je ne voulus pas sortir avec mes cousins »⁷⁴, ou « J'aurais voulu m'enfoncer dans les entrailles du globe [...] et, *dans quelque cellule* retirée, laisser s'apaiser peu à peu ce tremblement de mes nerfs »⁷⁵. Ce type de construction est déjà un peu désuet au moment où Edmond Jaloux écrit, et il dénote un très haut registre de langue. Comme je l'ai dit plus haut, cette écriture un peu précieuse n'est pas celle d'Oscar Wilde, cela n'empêche pas Edmond Jaloux de traduire « He remembered [...] a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies » par « Il se rappelait [...] *certain amour* tout rempli de *délirantes et délicieuses folies* »⁷⁶ ; « I am

⁷¹ O (123.32-33), J/F (205.20-22).

⁷² Edmond Jaloux, *L'Oiseau-lyre* (Paris : Librairie Arthème Fayard, 1938) p.46.

⁷³ Edmond Jaloux, *O Toi que j'eusse aimée !* (Paris : Librairie Plon, 1926) p.165.

⁷⁴ Edmond Jaloux, *Fumées dans la campagne* (Paris : La Renaissance du Livre, 1918) p.67.

⁷⁵ Edmond Jaloux, *L'Oiseau-lyre, op.cit.*, p. 56.

⁷⁶ O (127.27-29), J/F (212.14-16).

punished for that, Dorian - or shall be some day » par « J'en suis assez puni, Dorian, ou bien je le serai *quelque jour* »⁷⁷; ou encore « The portrait must be hidden away at all costs » par « Il fallait, coûte que coûte, cacher le portrait *dans quelque réduit* »⁷⁸.

Dans le même registre on peut évoquer la tendance de Jaloux à sous-entendre certains marqueurs de négation, comme lorsqu'il écrit « Je ne pourrai dire »⁷⁹, « Je ne sais ce que »⁸⁰ ou « si je ne me trompe »⁸¹, ou encore son utilisation d'un vocabulaire un peu désuet comme lorsqu'il traduit : « I have a distinct remembrance of being married, but I have no recollection at all of being engaged » par « J'ai de mon mariage un souvenir très net, mais pas la moindre souvenance de mes fiançailles »⁸².

Parfois Jaloux n'hésite pas à prendre d'énormes libertés avec le texte original pour imposer son propre style au roman de Wilde. Prenons par exemple les deux phrases « Je riais toujours, on m'emporta »⁸³ et « Reconnue morte, on la déposa sur un banc »⁸⁴, tirées toutes deux de *Fumées dans la campagne*. Il s'agit là d'un type de construction que Jaloux apprécie beaucoup et qu'il utilise fréquemment. Le style concis et le niveau de langue élevé font irrémédiablement penser à un vers.

Comme on peut l'imaginer, ce type de construction est totalement absent de l'original de *The Picture of Dorian Gray*, cela n'empêche pas Edmond Jaloux de l'utiliser abondamment dans sa traduction. Ainsi, quand Oscar Wilde écrit : « Form is absolutely essential to it », nous sommes en présence de l'archétype de la phrase simple.

⁷⁷ O (85.44), J/F (145.14-15).

⁷⁸ O (91.42-43), J/F (155.19-20).

⁷⁹ J/F (152.17).

⁸⁰ J/F (145.16).

⁸¹ J/F (109.11).

⁸² O (60.22-23), J/F (102.5-7).

⁸³ Edmond Jaloux, *Fumées dans la campagne*, *op.cit.*, p.66.

⁸⁴ *Ibid.*, p.17.

Jaloux n'hésite pas à la transposer par : « D'absolue nécessité, la forme y est requise. »⁸⁵
De même, lorsque Wilde écrit « He spoke rapidly, and in an authoritative manner », cela devient « La parole était brève, le ton impérieux. »⁸⁶ Ou encore « After he had taken the buttonhole out of his coat, he seemed to hesitate » est traduit par « Sa boutonnière détachée, il parut hésiter. »⁸⁷

Toute la simplicité et la chaleur de l'écriture de Wilde disparaissent sous les retouches d'Edmond Jaloux. Cela a pour conséquence notamment que là où la langue de Wilde a finalement très peu vieilli, le style de la traduction a souvent un parfum suranné. D'autant plus qu'on a parfois l'impression que Jaloux ne s'est pas contenté d'appliquer sa propre poétique au texte, mais qu'il a délibérément forcé sur certains traits. Faut-il y voir sa conception de ce que le style de l'esthète Wilde, aux poses si superficielles, aurait dû être ? Ou bien faut-il plutôt y voir la tentative maladroite de transposer à *The Picture of Dorian Gray*, le ton un peu précieux de *Mademoiselle de Maupin*, ou du souper de *La Peau de chagrin*, auxquels Jaloux a comparé le roman de Wilde ?

Cela est particulièrement évident dans les dialogues. Là où les répliques de Wilde sonnent aujourd'hui encore de façon très naturelle, l'utilisation par Jaloux de certaines formes du passé simple leur donne une touche extrêmement artificielle. Ainsi, quand Lord Henry demande à Dorian : « But when did you first speak to Miss Sibyl Vane ? », cela donne sous la plume d'Edmond Jaloux : « Mais quand donc eûtes-vous avec Miss Sibyl Vane votre premier entretien ? »⁸⁸. De même, lorsqu'il lui demande :

⁸⁵ O (111.16), J/F (185.8-9).

⁸⁶ O (134.15-16), J/F (222.21).

⁸⁷ O (72.31-32), J/F (122.19-20).

⁸⁸ O (46.15-16), J/F (76.33-35).

« At what particular point did you mention the word marriage, Dorian ? » cela devient :
« A quel moment précis *prononçâtes-vous* le mot de mariage, Dorian ? »⁸⁹

Dans un registre proche, que faut-il penser de la traduction de « I don't think I have ever seen it [the portrait] since he finished it » par « Je ne l'ai jamais revu, *ce me semble*, depuis son achèvement »⁹⁰ ; ou quelques lignes plus bas, de « I remember I wanted to buy it » par « *Il m'en souvient*, j'avais voulu l'acheter »⁹¹? On a beaucoup de mal à reconnaître la langue de Wilde, et il va sans dire que l'effet produit sur le lecteur par la traduction est très différent de celui produit par le texte original !

Les exemples de ce type sont nombreux et il convient d'en citer quelques uns de plus. Quand Lord Henry annonce à Basil que Dorian va épouser une actrice celui-ci répond : « I can't believe it ». En français cela donne : « Voilà ce que je ne puis croire »⁹². Quand Lord Henry dit « I never approve, or disapprove, of anything now », Jaloux transpose « Voilà beau jour que je n'approuve ni ne désapprouve plus rien sur terre »⁹³. Ou encore quand Dorian dit à Basil : « You have chattered enough about corruption », cela devient « C'est assez discourir sur la corruption. »⁹⁴.

⁸⁹ O (63.5-6), J/F (106.16-17).

⁹⁰ O (163.17-18), J/F (272.34-35).

⁹¹ O (163.21), J/F (273.4-5).

⁹² O (60.16), J/F (101.18).

⁹³ O (61.3), J/F (103.3).

⁹⁴ O (119.22-23), J/F (197.18-19).

4. CONCLUSION.

Cette seconde traduction de *The Picture of Dorian Gray* est donc en très net progrès par rapport à celle de Tardieu. Le texte est cette fois-ci parfaitement cohérent, et surtout extrêmement bien écrit. La traduction de Jaloux et Frapereau n'en est pas pour autant parfaite. Elle contient encore un certain nombre d'erreurs, et beaucoup de nuances disparaissent lors du passage de l'anglais au français.

Mais ce qu'il faut surtout retenir au sujet de cette seconde traduction, c'est que les traducteurs n'hésitent pas à prendre de très grandes libertés avec le texte original. On peut y voir à la fois un désir d'adapter la traduction au goût français, une tentative d'« embellir » certains passages du roman, ou encore une façon de compenser certaines pertes liées à l'acte de traduction. Malheureusement, il en résulte que l'on a énormément de mal à reconnaître le style personnel d'Oscar Wilde, et que la traduction de Jaloux et Frapereau a vieilli beaucoup plus rapidement que le texte original.

Il me faut signaler qu'au moment de sa parution en 1924, cette traduction remplissait fort bien sa fonction. D'une part, elle introduisait enfin véritablement le roman de Wilde au lecteur français, ce que malheureusement Tardieu n'était pas parvenu à faire. D'autre part, il faut se souvenir qu'à cette époque, le fait de prendre des libertés avec le texte original pour acclimater la traduction était pratique courante, et la traduction de Jaloux et Frapereau est le parfait reflet de son temps.

On peut donc affirmer que l'on est en présence ici de la véritable « première traduction » de *The Picture of Dorian Gray*. Elle répond d'ailleurs

parfaitement à la description que donnent à la fois Antoine Berman et Paul Bensimon d'une « première traduction », c'est-à-dire une traduction à ambition littéraire, peu respectueuse des formes textuelles de l'original et qui privilégie le destinataire de l'oeuvre traduite.

On peut également ajouter que cette traduction est typique d'une traduction à laquelle participe un écrivain. Edmond Jaloux a fréquemment laissé sa propre créativité s'exprimer. On peut reconnaître sa touche personnelle tout au long du texte. Mais l'omniprésence de Jaloux ne doit pas nous faire oublier la contribution de Félix Frapereau. J'ai remarqué au cours de certaines discussions que l'on oubliait souvent de citer ce dernier, et que l'on se contentait de parler de « la traduction d'Edmond Jaloux ». Cela me paraît dommage.

Quoi qu'il en soit, cette traduction a été très bien accueillie à sa sortie, comme le prouve cette remarque de Guillot de Saix qui parle de : « l'admirable traduction nouvelle du *Portrait de Dorian Gray* »⁹⁵.

Si, comme je l'ai dit ci-dessus, la traduction de Jaloux et Frapereau remplissait sa fonction de façon très acceptable au moment de sa sortie en 1924, c'est en même temps une traduction qui par sa nature même, c'est à dire par les libertés qu'elle prend avec l'original, rend nécessaire une retraduction assez rapide. Comme le remarque Paul Bensimon : « La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité. »⁹⁶ C'est exactement ce dont a besoin le roman de Wilde : une retraduction qui ne sépare plus la forme du fond, la lettre du sens... Et

⁹⁵ Guillot de Saix, *Les Songes merveilleux du dormeur éveillé. Le Chant du cygne* (Paris : Le Mercure de France, 1942) p. 39.

⁹⁶ Paul Bensimon, « Présentation », in : *Palimpsestes*, n°4, « Retraduire », *op.cit.*, pp. IX-X.

cette retraduction est d'autant plus nécessaire que la traduction de Jaloux et Frapereau a tendance à vieillir très rapidement.

Si l'on observe l'histoire des traductions de *The Picture of Dorian Gray*, on se rend compte que ces retraductions sont venues assez vite et qu'elles se sont succédées à un rythme régulier : il y a d'abord eu Etienne en 1951, puis Hertz en 1958, puis Lack en 1975... Cependant la traduction de Jaloux et Frapereau est restée la traduction de référence jusqu'à la parution de celle de Gattégno en 1991. Comme nous le verrons, le fait qu'elle soit restée la traduction « canonique » pendant d'aussi longues années prête à quelques discussions...

Tout naturellement, la traduction de Jaloux et Frapereau est également celle qui a connu le plus grand nombre d'éditions. Stock à lui seul en a publié plus d'une cinquantaine entre 1924 et 1957. Le texte a été publié également chez « Le Livre » (1928), au Club Français du Livre (1951), chez Brocéliande (1960), et à la Librairie Commerciale et Artistique (1967). Depuis 1960, la traduction de Jaloux et Frapereau est aussi la première à avoir été publiée en Livre de Poche.

Sa diffusion n'a pas été freinée par la parution de la traduction de Gattégno, et si l'on consulte la banque de données Electre qui contient la liste de tous les ouvrages disponibles en librairie, on se rend compte qu'à ce jour pas moins de cinq éditions différentes de la traduction de Jaloux et Frapereau restent en vente : outre le Livre de Poche, on la trouve au Seuil, et dans la collection « Mille Soleils » chez Gallimard ⁹⁷. C'est également elle qui figure dans le volume des oeuvres choisies de Wilde, préfacé par Gabriel Matzneff, et paru chez Stock en 1991, ainsi que dans le

⁹⁷ « Mille Soleils » est une collection destinée plus particulièrement à la jeunesse. Il est amusant de constater que *The Picture of Dorian Gray* qui était jugé il y a un siècle comme un ouvrage immoral puisse aujourd'hui paraître dans une telle collection.

volume des oeuvres complètes dirigé par Jacques de Langlade, paru également chez Stock en 1975. Enfin, c'est toujours elle qui figurera dans le volume des oeuvres complètes qui paraîtra dans la collection « Bouquins » chez Robert Laffont dans les prochains mois sous la direction du même Jacques de Langlade.

La traduction de Jaloux et Frapereau est donc toujours l'une des plus lues à ce jour, ce qui me paraît pour le moins discutable... Il est évident que les maisons d'éditions qui en ont la propriété n'ont aucune envie d'arrêter de la diffuser, et ceci pour des motifs purement économiques. De plus, il est vrai que l'on peut considérer la multiplicité des traductions, et donc des interprétations, comme une richesse pour une oeuvre, et l'on ne peut pas nier un certain charme à celle-ci. D'un autre côté, il existe aujourd'hui des traductions qui rendent bien mieux justice à *The Picture of Dorian Gray*. Elles sont à la fois moins sujettes à la défaillance, plus fidèles au style de l'original, tout en étant écrites dans un très bon français.

Dans un monde idéal, on pourrait imaginer que la traduction de Jaloux et Frapereau soit publiée avec une préface expliquant clairement quelles sont ses forces et ses faiblesses, et en quoi elle prend des libertés avec le texte original. Malheureusement, ce n'est pas le cas, et ce n'est certainement pas cette version que je conseillerais d'acheter à une personne souhaitant découvrir l'oeuvre d'Oscar Wilde...

Avant de clore définitivement ce chapitre, il y a un dernier point que je souhaiterais évoquer. Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette étude, il existe trois éditions d'oeuvres complètes d'Oscar Wilde ayant utilisé chacune une traduction différente de *The Picture of Dorian Gray*. Je me suis demandé quels étaient les critères du choix d'une traduction plutôt qu'une autre ? J'ai eu la chance de rencontrer les trois

personnes qui ont dirigé l'édition de ces oeuvres complètes, c'est à dire MM. Jacques de Langlade, Alain Delahaye, et Jean Gattégno, et il va sans dire que ces rencontres ont été très riches en enseignements. Tous trois ont été unanimes pour me dire que la personne qui s'occupe du volume d'oeuvres complètes d'un auteur étranger n'a que très peu de libertés pour choisir une traduction. La plupart du temps, la maison d'édition possède les droits d'une traduction, et par conséquent, elle impose le choix de cette traduction. Il y a également une règle dans le monde de l'édition qui veut que l'on procède par « groupement » de traductions : c'est à dire que si un même traducteur a traduit plusieurs oeuvres d'un même auteur, on va utiliser l'ensemble des traductions par souci d'unité de style. Il ne reste finalement que très peu de cas où il est possible pour la personne qui s'occupe des oeuvres complètes d'un auteur de choisir la traduction qu'elle préfère.

Venons-en au volume paru chez Stock en 1975. La traduction de Jaloux et Frapereau appartenant à Stock, le choix de cette traduction a été tout à fait évident. Mais comme me l'a rappelé Jacques de Langlade, au moment où il travaillait à cette édition, ni la traduction de Lack, ni celle de Gattégno, ni celle de Crevier n'existaient encore, et la traduction qu'il a utilisée était alors généralement considérée comme la meilleure.

Si c'est encore cette même traduction qui est reprise dans les oeuvres complètes de Wilde à paraître chez Bouquins, c'est tout simplement que cette édition reprendra pour l'essentiel les deux volumes parus chez Stock, tout en les complétant.

Jacques de Langlade m'a dit ne pas le regretter, bien qu'il ait consulté les versions de Lack et de Gattégno. Il m'a affirmé que la traduction de Jaloux et Frapereau restait sa préférée parce qu'ils avaient admirablement réussi à rendre l'atmosphère du roman. Le fait que la traduction ait vieilli ne lui pose pas de problème. A l'inverse, il trouve que les traductions de Lack et de Gattégno sont un peu « sèches », bien qu'elles lui paraissent être de bonnes traductions. Jacques de Langlade m'a également dit que

c'était principalement dans cette traduction que le roman de Wilde était connu en France, et il m'a cité l'exemple de l'un de ses amis, Jean Prouvost, le créateur de *Paris Match*, qui adorait *The Picture of Dorian Gray*, et qui était capable d'en citer des passages entiers de mémoire... dans la traduction de Jaloux et Frapereau.

III ETIENNE (1951)

1. HORIZON DU TRADUCTEUR (1924-1951).

Nous avons vu au chapitre précédent qu'à partir de 1905 la réputation d'Oscar Wilde a amorcé une très lente remontée. La situation n'est pas encore véritablement réjouissante pour autant au moment où commence la période qui nous intéresse ici. Certains préjugés ont la vie dure, comme le prouve par exemple un article de Pierre de Lacretelle paru dans le numéro du 10 avril 1931 de *Gringoire* : « Il est probable que l'oeuvre d'Oscar Wilde serait oubliée aujourd'hui si ses compatriotes ne lui avaient bien involontairement donné la plus grande gloire que puisse connaître un homme: celle du martyr. »¹ On a toujours beaucoup de mal à admettre qu'Oscar Wilde ait eu du talent en tant qu'écrivain. La remarque la plus surprenante à ce sujet est probablement l'oeuvre du poète A. E. Housman dans une lettre à un ami datée du 21 juin 1928: « Parts of *The Ballad of Reading Gaol* are above Wilde's average, but I suspect they were written by Lord Alfred Douglas... »². Quand on lit de telles absurdités, on ne peut qu'acquiescer à ce qu'a écrit E.M. Forster dans un article du *Spectator* du 29 juillet 1938 : « [...] it is time Wilde took his place in English literature, and English social history, apart from either scandal or *réclame*... »³.

Fort heureusement, les préjugés et les rancœurs ne peuvent empêcher

¹ Cité par Jacques de Langlade, in : *Oscar Wilde et la France*, op. cit., p. 227.

² Cité par Karl Beckson, in : *Oscar Wilde : The Critical Heritage*, op. cit., p. 32.

³ *Ibid.*, p. 28.

Wilde de poursuivre sa très lente remontée vers la lumière. Le public continue de lire son oeuvre, et le cercle de ses défenseurs ne cesse de s'accroître parmi les intellectuels et les artistes.

Dans les pays de langue anglaise, on écrit de plus en plus d'ouvrages le concernant. C'est encore avant tout le personnage de Wilde qui passionne les foules, et les livres de souvenirs se succèdent à un rythme effréné. Tout ceux qui ont connu Wilde s'y essayent, que ce soient Vincent O'Sullivan, Joseph Marshall Stoddart, ou le peintre Charles Ricketts. A lui seul, Lord Alfred Douglas publie trois ouvrages au cours de cette période : *The Autobiography of Lord Alfred Douglas* (1929), *Without Apology* (1938) et *Oscar Wilde : A Summing Up* (1940).

Mais petit à petit , les simples compilations d'anecdotes font place à des ouvrages plus ambitieux, fondés sur de sérieuses recherches et abondamment documentés. On peut citer *Oscar Wilde Discovers America* par L. Lewis et H.-J. Smith (1936), *The Life of Oscar Wilde* par Hesketh Pearson (1946), et surtout *The Trials of Oscar Wilde* par H. Montgomery Hyde (1948) qui est à ce jour encore l'ouvrage de référence sur les procès. Grâce aux livres de ce type, le lecteur peut enfin se faire une image à la fois plus complète et plus objective de ce que Wilde a vraiment été.

Il s'agit là d'une évolution extrêmement importante, d'autant plus qu'au même moment on commence aussi à consacrer plus d'ouvrages à l'oeuvre d'Oscar Wilde, comme par exemple *A Study of Oscar Wilde* d'Arthur Symons (1930), *Oscar Wilde : the Man, the Artist, the Martyr* par Boris Brasol (1938), ou encore *Oscar Wilde* par Edouard Roditi (1947).

Grâce à l'accumulation de tous ces efforts, la situation prend enfin une tournure plus favorable, et à la fin de la guerre il semble que l'on soit entré dans une nouvelle période de l'histoire de Wilde. Certains signes ne trompent pas.

Ainsi par exemple, une représentation spéciale de *The Importance of Being Earnest* a lieu au Haymarket Theatre le 11 avril 1946 en présence du Roi George VI, de la Reine Elizabeth et des deux princesses royales. Voilà un événement qui aurait été absolument inimaginable quelques années auparavant.

A partir de là, les événements vont se précipiter. En 1947, Hollywood produit une nouvelle adaptation cinématographique de *The Picture of Dorian Gray* réalisée par Albert Lewin. Le film connaît un grand succès, et il obtient l'oscar de la photographie.

En 1948, une nouvelle édition des oeuvres complètes d'Oscar Wilde voit le jour, publiée par G.F. Maine.

En 1949, Vyvyan Holland, le fils d'Oscar Wilde, publie la première version intégrale du *De Profundis*. Il a utilisé pour cela le dactylogramme que Robert Ross avait conservé⁴. Il apparaîtra plus tard que cette version contient de nombreuses erreurs, elle connaît néanmoins un énorme succès populaire.

En 1950, enfin, pour le cinquantième anniversaire de sa mort, *The Times Literary Supplement* consacre ses trois premières pages à l'auteur irlandais.

En France, l'image de Wilde évolue de façon semblable au cours de cette période.

⁴ Souvenons nous que le manuscrit original avait été confié au British Museum sous condition qu'il ne soit pas communiqué au public avant 1960.

On dénombre peu de traductions de ses livres, mais il faut se souvenir que l'essentiel de son oeuvre a déjà été introduit en France. Parmi les rares retraductions, on remarque que les contes ont beaucoup de succès. Deux nouvelles versions paraissent : celle de Léo Lack en trois volumes (1938-1948) et celle de Jules Castier (1945). On note également une quatrième version de *Intentions* par Philippe Neel (1928).

Les comédies de Wilde, elles, ont toujours aussi peu de succès en France, et ce malgré tous les efforts de Guillot de Saix⁵. Celui-ci a non seulement retraduit *The Importance of Being Earnest* (1942) et *An Ideal Husband* (1949), mais il a également essayé de faire jouer le théâtre de Wilde. Ses tentatives n'ont pas été couronnées de succès, puisque durant toute cette période seules quatre représentations ont été données : *An Ideal Husband* a été montée pour la première fois en 1925 à Monte Carlo et il a fallu attendre 1942 pour qu'elle soit enfin jouée à Paris ; *A Woman of No Importance* a été présentée le 15 février 1935 au Théâtre de la Petite Scène à Paris ; et il a fallu attendre le 10 mars 1942 pour voir la première française de *The Importance of Being Earnest* au Théâtre de l'Humour à Paris. Cela fait extrêmement peu.

Pourtant, si l'on ne joue pas les comédies de Wilde, cela ne signifie pas pour autant que l'on ne parle pas de lui sur les scènes françaises. Hélas, comme trop souvent, le personnage intéresse encore plus que l'oeuvre, et ce sont deux pièces consacrées à la vie de l'écrivain irlandais qui défrayent la chronique. Il y a tout d'abord *Le Procès d'Oscar Wilde* de Maurice Rostand en 1935, suivi deux ans plus tard du *Oscar Wilde* de M. Leslie et S. Stokes.

⁵ A partir des années trente, Guillot de Saix a été l'un des plus ardents défenseurs de Wilde en France. Il lui a notamment consacré de très nombreux articles, et il a tenté de reconstituer trois de ses pièces à partir de fragments (*La Femme couverte de bijoux*, *Constance*, et *Jézabel*). Il est également l'auteur d'un ouvrage déjà cité précédemment, intitulé *Les Songes merveilleux du dormeur éveillé*. Le

Mais plus que le théâtre, c'est le nombre d'ouvrages consacrés à Wilde qui paraissent en France durant toute cette période qui doit attirer notre attention.

On trouve bien entendu des traductions de livres anglais comme *Vie et confessions d'Oscar Wilde* de Frank Harris (1927) ou *Oscar Wilde et quelques autres* de Lord Alfred Douglas (1930), mais la plupart des ouvrages sont l'oeuvre d'auteurs français, et ce qui est tout particulièrement réjouissant c'est que ces ouvrages sont souvent extrêmement bien documentés et qu'ils accordent une large place à l'oeuvre de Wilde. On peut citer *Oscar Wilde* de L. F. Choisy (1927) ; *Oscar Wilde : la tragédie finale* de Henry D. Davray (1928) ; *Vie d'Oscar Wilde* (1931), suivi de *Oeuvres d'Oscar Wilde* (1938), de Léon Lemonnier ; *Oscar Wilde : l'influence française* de Kelper Hartley (1935) ; ou encore *Oscar Wilde* de Robert Merle (1948).

Certes, les avis sont loin d'être unanimes, et certains auteurs se montrent sévères avec les oeuvres de l'auteur irlandais, mais au moins ils prennent la peine d'étudier les textes, ce qui est déjà un grand progrès. C'est le cas de Choisy par exemple, qui faisant allusion aux accusations de plagiat à l'encontre de *The Picture of Dorian Gray* écrit : « Ici pas plus que dans les autres oeuvres le talent femelle de Wilde n'a pu se passer de fécondation »⁶. Lemonnier, lui, ne voit dans le roman de Wilde qu'« un conte étiré dans lequel on intercale des épisodes »⁷, et il estime qu'il contient par endroits « des aventures lourdement et maladroitement romanesques »⁸.

Chant du cygne dans lequel il retranscrit quelques contes racontés par Wilde, qu'il a recueillis auprès de ceux qui l'ont connu.

⁶ L. F. Choisy, *Oscar Wilde* (Paris : Perrin, 1927) p. 136.

⁷ Léon Lemonnier, *Oeuvre d'Oscar Wilde* (Paris : Didier, 1938) p.159.

⁸ *Ibid.*, p.135.

A l'inverse, Robert Merle se montre beaucoup plus élogieux et il ne peut s'empêcher de remarquer : « L'élément le plus paradoxal de cette destinée de *Dorian Gray* est peut-être ne pas occuper encore, dans la littérature, le rang qu'un demi-siècle de succès ininterrompus, d'imitations flatteuses, et de discussions passionnées lui assigne. »⁹ L'ouvrage de Merle, qui est en fait sa thèse de doctorat, est certainement l'ouvrage à la fois le plus ambitieux et le plus intéressant de toute cette période. D'une part, il est l'un des tout premiers à se risquer à une analyse psychologique de Wilde, et d'autre part il propose une analyse très inspirée de l'ensemble de son oeuvre. Ce livre, qui a fait l'objet de très nombreuses rééditions, a certainement joué un rôle déterminant dans l'évolution de l'image de l'auteur irlandais.

En France, comme dans les pays de langue anglaise, les événements prennent enfin une tournure plus positive. C'est dans ce contexte qu'André Gide se décide finalement, en 1946, à faire précéder son *Oscar Wilde* d'une préface dans laquelle il avoue s'être montré injustement sévère avec l'auteur irlandais.

Après avoir traité de l'image d'Oscar Wilde, ce nouveau chapitre demande également à ce que nous revenions sur l'état de la traduction en France.

Dans la pratique, les choses ont très peu changé. Alexandre Vialatte qui a introduit en France les oeuvres de Kafka symbolise parfaitement cette époque. Bernard Lortholary, qui est lui aussi traducteur de Kafka, écrit de lui : « On peut dire que Vialatte avait pris décidément parti pour son lecteur français de 1930 et avait préféré lui épargner ce que sans doute il jugeait ou pensait que ce lecteur percevrait mal ou n'admettrait pas : certaines noirceurs burlesques, certaines répétitions obsédantes, certaines dialectiques

⁹ Robert Merle, *Oscar Wilde* (éd. 1984), *op.cit.*, p.263.

sinueuses... Tout cela, toutes ces étrangetés, Vialatte tend à les gommer, ou du moins à les estomper, pour que l'ensemble passe mieux la frontière et ne soit pas arrêté aux barrières douanières de l'idéologie ou du 'goût' français. »¹⁰

Pourtant, bien que ce soit toujours la même façon de traduire qui domine, le monde de la traduction entame une profonde mutation.

Les premiers signes apparaissent vers la fin des années trente. On commence enfin à porter un peu plus d'attention aux traducteurs et à reconnaître toute la noblesse et l'utilité de leur tâche. Afin de récompenser les meilleures traductions on instaure des prix. C'est tout d'abord le prix Halpérine-Kaminski qui récompense à partir de 1937 la meilleure traduction de l'année. Puis à partir de 1945, le prix Denyse Clairouin est réservé aux traductions de l'anglais. Le jury de ce second prix a accueilli des noms aussi prestigieux que François Mauriac, André Gide, Julien Green, Somerset Maugham, ou Graham Greene.

Si l'on commence à porter un regard nouveau sur la traduction, on le doit beaucoup à Valéry Larbaud. Son livre *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946) est un véritable monument dressé à l'art de traduire. Il a su décrire avec une finesse inégalée les multiples facettes de la traduction, et grâce à lui un large public a été initié aux problèmes liés à cette tâche.

Après la seconde guerre mondiale, les choses s'accélérent et l'activité de traduction prend un essor considérable. On traduit de plus en plus, et dans un nombre sans cesse croissant de langues. Si l'on consulte les chiffres de l'*Index Translationum* de

¹⁰ Bernard Lortholary, « Les Partis pris du traducteur », in : *Revue d'Esthétique* n°12 (nouvelle série), op.cit., p.187.

l'UNESCO, on constate que de 1948 à 1977 le nombre total de traductions a augmenté de presque 600 %. La traduction spécialisée, qu'elle soit commerciale, technique, scientifique ou juridique, joue un rôle de plus en plus important dans le fonctionnement de notre société, mais la traduction littéraire est loin de disparaître puisqu'à elle seule elle représente près de la moitié de l'ensemble des traductions.¹¹

Ce formidable essor s'accompagne de la publicité faite par les médias aux aspects les plus spectaculaires de la traduction. Ainsi, lors du procès de Nuremberg on a utilisé pour l'une des toutes premières fois la traduction orale simultanée, et l'ONU nouvellement créée ne peut déjà plus se concevoir sans son aide. Incontestablement, la traduction est entrée dans une ère nouvelle.

Les conséquences de cette évolution sont multiples. Les traducteurs ont pris conscience de leur rôle et ils sortent de leur isolement. La traduction est désormais un véritable métier qui s'organise en tant que tel, et en 1947 se constitue la Société Française des Traducteurs (SFT), ouverte aussi bien aux traducteurs littéraires que techniques.

Face aux besoins sans cesse croissant de nouveaux traducteurs, on commence également à se préoccuper de leur formation. On crée les premières écoles spécialisées. C'est tout d'abord l'Ecole de Traduction et d'Interprétation qui ouvre ses portes à Genève en 1941. En France, il faut attendre 1949 pour que l'Ecole des Hautes Etudes Commerciales lance une section de traduction et d'interprétation.

Mais la conséquence la plus spectaculaire de l'essor de la traduction est

¹¹ Ces chiffres ont été analysés par Georges Garnier dans *Linguistique et traduction, op.cit.*, pp. 18-19.

sans conteste la tentative de créer une « machine à traduire ». Face à la masse des textes à transposer il était naturel que l'homme songe à utiliser l'ordinateur. On a été jusqu'à imaginer que la traduction automatique pourrait remplacer l'homme, mais malgré les sommes colossales investies, les résultats ont été peu concluants. L'ordinateur manque de précision et de discernement pour saisir toutes les subtilités d'une langue, ce qui est la source d'innombrables erreurs. En conséquence, comme le remarque Georges Garnier : « Aucune traduction mécanique, si bonne qu'elle soit, ne peut se passer d'un correcteur humain. »¹² Pourtant le bilan des travaux menés sur la traduction automatique n'est pas totalement négatif : en effet, ces travaux se sont accompagnés de recherches fondamentales sur la linguistique et la traduction qui se sont révélées extrêmement utiles pour le développement de ces deux disciplines. On ne considère plus aujourd'hui que l'ordinateur puisse être un concurrent du « traducteur humain »¹³, par contre on a compris qu'il pouvait être une aide très précieuse pour le traducteur (on parle aujourd'hui de traduction assistée par ordinateur), et c'est dans ce sens que se développent les nouvelles recherches.

Comme on peut le constater, en quelques années le monde de la traduction a énormément évolué. Henri Van Hoof remarque à ce sujet: « La traduction est devenue un sujet d'intérêt public sur lequel tout le monde s'exprime, non plus seulement les traducteurs ou leurs critiques, non plus seulement les écrivains, mais aussi des linguistes,

¹² Georges Garnier, *Linguistique et traduction*, *op. cit.*, p.24.

¹³ Sauf dans quelques domaines techniques très précis, faisant appel à un lexique spécifique et à un nombre réduit de structures de phrases, comme par exemple la météorologie ou la construction aéronautique (cf: Pierre Le Hir, « Internet donne un nouvel élan aux systèmes de traduction automatique », *in* : *Le Monde* du 10 mai 1997, p.22.).

des chercheurs, des théoriciens. »¹⁴ Il est fort logique que parallèlement on devienne également de plus en plus exigeant quant à la qualité des traductions, et Edmond Cary écrit très justement :

« Il est devenu impossible de s'improviser traducteur, comme on le faisait parfois naguère, sans une connaissance très sérieuse de la langue étrangère que l'on entreprend de traduire et de la culture étrangère qu'on prétend présenter au lecteur. Les connaissances linguistiques se sont répandues aujourd'hui. Il y a sans doute des millions de Français qui possèdent une connaissance passable de la langue anglaise et il devient de plus en plus hasardeux de vouloir suppléer par des dons de sympathie aux lacunes du savoir. »¹⁵

¹⁴ Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident*, *op.cit.*, p.116.

¹⁵ Edmond Cary, *Les Grands traducteurs français*, *op.cit.*, pp. 113-114.

2. LE TRADUCTEUR.

On ne sait pratiquement rien de Michel Etienne. L'unique information que j'ai pu glaner est que, mis à part *The Picture of Dorian Gray*, il a également traduit *The Master of Ballantrae* de Stevenson, et *Le Bonheur du mariage*, suivi de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï. Toutes ces traductions ont paru en 1951 chez un petit éditeur de Saverne : La Sélection des Amis du Livre.

A partir de cette date, on ne trouve plus aucune trace de Michel Etienne, et personne ne semble se souvenir de lui : l'éditeur Savernois a cessé son activité depuis longtemps ; le nom d'Etienne ne figure pas sur le fichier des Presses Pocket qui ont pourtant récupéré sa traduction de *The Picture of Dorian Gray* ; ses autres traductions n'ont jamais été rééditées ; on ne le connaît pas plus à la Société Française des Traducteurs (SFT), ou à l'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF)...

Michel Etienne restera donc un grand mystère pour nous. Lorsque j'ai évoqué son cas avec Alain Delahaye, celui-ci m'a rapporté qu'il n'avait rien de surprenant: d'une part, beaucoup de jeunes qui se destinent à la traduction littéraire abandonnent très rapidement cette activité à cause des conditions extrêmement difficiles qu'imposent les éditeurs ; d'autre part, il arrive fréquemment que des personnes que rien ne prédispose à cette tâche proposent leurs services à un éditeur uniquement pour se sortir d'une situation financière difficile, et, fort naturellement, elles arrêtent de traduire dès qu'elles le peuvent. Il est probable qu'Etienne appartient à l'une de ces catégories...

Nous avons vu ci-dessus que les Presses Pocket ont récupéré la traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Michel Etienne. Elles l'ont publiée une première fois en 1979, puis à nouveau en 1991, mais cette fois dans une version revue par Daniel Mortier. C'est cette dernière édition que j'ai choisi d'utiliser pour mon analyse de traduction parce qu'elle est encore disponible dans le commerce à l'heure actuelle. Néanmoins nous verrons que la version revue par Daniel Mortier diffère extrêmement peu de la version originale parue en 1951.

Daniel Mortier est professeur de littérature comparée à l'université de Rouen, après avoir enseigné à Paris X. Il s'est spécialisé dans l'étude du théâtre moderne et des relations littéraires franco-allemandes au XXème siècle. Il a publié plusieurs ouvrages sur Bertolt Brecht, et des articles sur la réception de Thomas Mann et Hermann Hesse en France.

Daniel Mortier n'est pas traducteur mais il a fréquemment travaillé pour les Presses Pocket, rédigeant des préfaces, des dossiers et des notes pour des oeuvres de Balzac, Maupassant, Shakespeare, Poe, et Sienkiewicz. J'ai essayé de contacter Daniel Mortier à plusieurs reprises, hélas sans jamais obtenir de réponse.

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

3.1. LES MODIFICATIONS APPORTEES PAR DANIEL MORTIER AU TEXTE DE MICHEL ETIENNE.

La version revue par Daniel Mortier a paru dans une collection intitulée « Lire et Voir les Classiques ». L'objectif de cette collection est de faire découvrir des textes dits « classiques » à un public jeune. Pour cela les oeuvres sont accompagnées d'un important paratexte qui se compose d'une préface, de notes, d'un dossier iconographique, et d'un dossier historique et littéraire.

Daniel Mortier s'est chargé de tout ce paratexte et c'est là sa contribution la plus importante à cette nouvelle édition du roman de Wilde.

Ce paratexte ne présente que peu d'intérêt pour nous : il ne s'agit guère que d'une sorte d'initiation à Wilde et à son art. Daniel Mortier y privilégie d'ailleurs son intérêt pour la littérature comparée puisqu'il rapproche Wilde de mouvements tels que le dandysme ou le décadentisme, et qu'il propose de très nombreux extraits d'ouvrages qui ont une parenté avec *The Picture of Dorian Gray*. On trouve ainsi des pages de Goethe, Poe, Huysmans, Bourget, Baudelaire, ou Barbey d'Aurevilly...

Les notes qui ont été ajoutées au roman de Wilde sont elles aussi destinées à un public jeune ou peu cultivé. Mortier explique par exemple qu'un « ulster » est un très long pardessus d'hiver¹⁶, que l'« hédonisme » est un système philosophique qui fait

¹⁶ Par souci de clarté, j'ai décidé de désigner la version parue à La Sélection des Amis du Livre en 1951 par l'abréviation E1, et la version revue par Daniel Mortier parue chez Presses Pocket en 1991 par E2. E2 (189.8).

du plaisir le but de la vie ¹⁷, ou que « piriforme » signifie en forme de poire ¹⁸.

Si Daniel Mortier a accordé beaucoup de son temps à l'élaboration du paratexte, il n'en va pas de même avec la révision du texte lui-même. Les retouches qu'il a apportées sont extrêmement rares, alors que pourtant, comme nous le verrons, il y avait matière à corrections. Des pages entières passent sans que l'on puisse constater la moindre différence entre les deux versions, au point que pendant un temps il m'est arrivé de douter de la réalité de cette révision... Cela n'empêche pas la mention « Traduction revue par Daniel Mortier » de figurer en bonne place sur la page de garde.

Quand Mortier se décide enfin à intervenir, la plupart du temps il ne s'occupe que de virgules. Il en rajoute un certain nombre, comme par exemple dans la phrase « Vous allez voir ce que selon vous Dieu seul peut voir » qui devient « Vous allez voir ce que, selon vous, Dieu seul peut voir »¹⁹. D'autres fois, il en enlève et « Les couleurs dont je me suis servi, contenaient quelque poison minéral » donne « Les couleurs dont je me suis servi contenaient quelque poison minéral »²⁰.

Même si l'usage qu'Etienne fait des virgules peut sembler maladroit, il faut admettre qu'il s'agit là de retouches tout à fait mineures. Les rares fois où Mortier s'aventure à modifier un mot, il ne se montre guère plus audacieux. Il corrige l'une ou l'autre faute de français, comme dans la phrase « Les masses estiment que l'ivrognerie, la sottise et l'immoralité devraient *lui* être réservées exclusivement » où il rétablit le pronom personnel pluriel « leur » que réclame la grammaire française ²¹. Il enlève quelques

¹⁷ E2 (169.8).

¹⁸ E2 (176.34).

¹⁹ E1 (189.13-14), E2 (195.37-38).

²⁰ E1 (193.31-32), E2 (199.26-27).

²¹ E1 (16.22-24), E2 (30.3-5).

pluriels superflus comme dans « J'ai manqué mon train de toutes façons »²². Ou encore il transforme l'une ou l'autre expression qui lui déplait comme par exemple « Je me trouvais *vis à vis* d'un être [...] » qui devient « Je me trouvais *en face* d'un être [...] »²³.

On peut donc affirmer que les retouches sont à la fois rares et superficielles. Il est très probable que pour l'essentiel du texte, Daniel Mortier s'est contenté de relire très rapidement la traduction de Michel Etienne, sans la confronter à l'original. En procédant ainsi, il a laissé passer de très nombreuses défaillances.

Pourtant, il n'ignorait pas les lacunes de la traduction d'Etienne. En effet, quelques très rares et très courts passages (dont le choix ne semble d'ailleurs répondre à aucune logique) prouvent qu'il lui est arrivé de comparer la traduction au texte original. Cela apparaît notamment à la fin du chapitre I. Coup sur coup, Mortier rétablit la phrase « Basil regarda Lord Henry » qu'Etienne avait omise²⁴. Puis il traduit « He has a simple and beautiful nature » par « C'est une nature simple et belle », alors qu'Etienne avait transformé en « C'est une nature belle et sans tache »²⁵. Enfin, quelques lignes plus bas, il traduit « He spoke very slowly, and the words seemed wrung out of him almost against his will » par « Basil avait parlé lentement, comme si chaque mot lui avait été arraché malgré lui », alors que là aussi Etienne s'était éloigné en traduisant « Basil avait parlé lentement, comme si chaque mot lui eût coûté un effort et un regret »²⁶.

Donc, Mortier savait que la traduction d'Etienne était pleine de défaillances. Pourtant, il n'a pas jugé utile de revoir sérieusement l'ensemble du texte, il n'a accordé ni le temps, ni l'attention nécessaire à cette tâche (peut-être à cause des délais

²² E1 (190.9-10), E2 (196.32-33).

²³ E1 (13.18), E2 (27.4-5).

²⁴ O (17.16), E1 (22.12), E2 (35.16).

²⁵ O (17.17), E1 (22.13), E2 (35.17-18).

²⁶ O (17.22-23), E1 (22.20-22), E2 (35.26-27).

imposés par l'éditeur...). C'est là un fait regrettable, et on peut estimer que, d'une certaine façon, il s'agit d'un manque de respect envers le lecteur.

3.2. ANALYSE DU TEXTE DE L'ÉDITION REVUE PAR DANIEL MORTIER.

Commençons l'analyse de cette troisième traduction par ce qui est malheureusement son seul point positif : les dialogues sont traduits d'une façon extrêmement vivante et naturelle. Tout le côté pompeux et artificiel que Jaloux et Frapereau avaient imprimé aux répliques disparaît. Ainsi, pour reprendre les exemples utilisés au chapitre précédent, lorsque Jaloux et Frapereau rendent « I remember I wanted to buy it » par « Il m'en souvient, j'avais voulu l'acheter », Etienne est beaucoup plus fidèle à l'esprit original de Wilde en traduisant « Je me rappelle que je voulais l'acheter »²⁷. De même, lorsque Jaloux et Frapereau traduisent « At what particular point did you mention the word marriage, Dorian ? » par « A quel moment précis prononçâtes-vous le mot mariage, Dorian ? », Etienne est partisan d'une plus grande simplicité en proposant « A quel moment exact avez-vous prononcé le mot de mariage, Dorian ? »²⁸. Le ton des dialogues de Wilde est bien mieux rendu dans la traduction d'Etienne, le style est très naturel, et le parfum suranné s'évapore.

Hélas, comme je l'ai dit, c'est là la seule amélioration que cette nouvelle

²⁷ O (163.21), J/F(273.4-5), E2 (266.28-29).

²⁸ O (63.5-6), J/F(106.16-17), E2 (107.35-36).

traduction apporte par rapport à celle de Jaloux et Frapereau. On aurait souhaité voir Etienne corriger les faux-sens et les contresens de ses prédécesseurs, ou du moins réduire le nombre des erreurs. Cela n'a pas été le cas.

On peut d'ailleurs constater un phénomène bien étrange : la majorité des erreurs commises par Jaloux et Frapereau réapparaît telle quelle dans cette nouvelle traduction. Souvenons-nous par exemple de la phrase : « He kept his hands in the pockets of his Astrakhan coat, and seemed not to have noticed the gesture with which he had been greeted ». Nous avons vu que Jaloux et Frapereau n'avaient pas saisi le lien entre les mains que Campbell garde dans les poches et le geste d'accueil de Dorian. Ils avaient traduit : « Les mains dans les poches de son pardessus d'astrakan, rien ne marquait qu'il eût entendu les mots d'accueil qui l'avaient salué. » Etienne commet exactement la même erreur : « Il gardait les mains dans les poches de son manteau d'Astrakhan et ne semblait pas avoir entendu les paroles de bienvenue de Dorian .»²⁹

De même, nous avons vu que la traduction de « Campbell felt *dominated* by him » par « Campbell se sentit *subjugué* » était fautive. La connotation des deux mots n'est pas la même. Là aussi Etienne commet la même erreur que Jaloux et Frapereau et utilise le mot « subjugué »³⁰.

La fréquence des coïncidences de ce type est bien intrigante. D'autant plus qu'à certaines occasions la difficulté du texte original ne peut absolument pas être mise en cause. Ainsi, lorsqu'au chapitre XI, Wilde écrit : « A seamonster [...] had slain the thief, and mourned for *seven* moons over its loss », dans la traduction de Jaloux et Frapereau

²⁹ O (130.15-17), J/F(215.26-28), E2 (211.10-12).

³⁰ O (134.15-16), J/F(222.21-22), E2 (217.10-11).

cela donne «[...] pendant *huit* lunes [...]». Cette erreur est très probablement le fruit d'une étourderie. Comme par hasard, Etienne commet exactement la même étourderie au même endroit, puisque lui aussi traduit : «[...] pendant *huit* lunes [...] »³¹.

Il semble donc évident que Etienne s'est fréquemment servi de la traduction de ses prédécesseurs. Comme nous le verrons, et c'est là un point très important, ce n'est pas le style de Jaloux et Frapereau qui intéressait Etienne. Par contre il a souvent utilisé leur traduction pour comprendre le sens du texte de Wilde, et quand le besoin s'en faisait sentir, il n'a pas hésité à recopier l'une ou l'autre de leurs phrases, en ayant cependant la délicatesse d'en modifier quelques mots.

Naturellement, cela saute aux yeux lorsque Etienne recopie les erreurs de ses prédécesseurs, mais il y a bien d'autres passages où sa dette envers Jaloux et Frapereau est évidente.

Prenons par exemple la phrase « The heat was terribly oppressive, and the huge sunlight flamed like a monstrous dahlia with petals of yellow fire. » Voici la traduction de Jaloux et Frapereau : « La chaleur était suffocante, et le large soleil du lustre flambait, tel un monstrueux dahlia aux pétales de flamme jaune. » La traduction d'Etienne est étonnamment ressemblante : « La chaleur était suffocante, et l'énorme soleil du lustre flambait comme un gigantesque dahlia aux pétales de flamme jaune. »³²

De même, lorsque Wilde écrit « A long line of boys carrying crates of striped tulips [...] », Jaloux et Frapereau traduisent « Une longue file de jeunes garçons, portant des mannes de tulipes panachées [...] ». Etienne, lui, se contente d'y ajouter un

³¹ O (106.23-26), J/F(178.9-11), E2 (176.1-2).

³² O (66.8-9), J/F(111.14-16), E2 (114.14-16).

adjectif : « Une longue file de jeunes garçons portant des mannes pleines de tulipes panachées [...] »³³. Les exemples de ce type sont nombreux.

Etienne se sert donc abondamment de la traduction de Jaloux et Frapereau, cela ne l'empêche malheureusement pas d'ajouter un certain nombre de faux-sens et de contresens de son cru. Ces erreurs n'ont qu'une importance limitée mais elles sont la preuve d'une certaine négligence et de la lecture superficielle du texte original.

Ainsi, quand au chapitre XV, Lady Narborough dit à Lady Ruxton : « I didn't see you hadn't finished your cigarette », Etienne traduit : « Je n'avais pas vu que votre cigarette était finie »³⁴.

Dans le même chapitre, lorsque Dorian laisse pour la première fois transparaître sa lassitude, on peut lire : « 'I wish it were *fin du globe*', said Dorian, with a sigh ». Dans la traduction, « with a sigh » devient « en rougissant »³⁵.

Ou encore, quand Basil découvre avec horreur les transformations du portrait au chapitre XIII, Wilde écrit : « 'What does this mean ?' cried Hallward, at last. His own voice sounded *shrill and curious* in his ears. » Chez Etienne cela donne : « 'Que signifie ceci ?' s'écria enfin Hallward. Il fut lui même frappé du ton *étonnamment dur* de sa voix. »³⁶

A ce stade de notre analyse, on peut déjà conclure que la traduction d'Etienne n'est pas la retraduction que l'on pouvait espérer. Pourtant, nous n'avons pas

³³ O (72.4-5), J/F(121.19-20), E2 (122.31-33).

³⁴ O (139.18-19), E2 (225.27).

³⁵ O (138.33), E2 (224.26-27).

³⁶ O (121.36-37), E2 (199.13-14).

encore abordé ce qui est malheureusement la caractéristique principale de cette nouvelle traduction. En effet, Etienne cherche à esquiver toutes les difficultés qui se présentent à lui, et on a souvent l'impression que son seul but est d'avancer aussi vite que possible dans son travail.

Cette tendance se manifeste tout d'abord par de nombreuses petites coupures. Ainsi, quand Wilde écrit « *The painter turned to his servant, who stood blinking in the sunlight* », toute la partie en italiques disparaît dans la traduction³⁷. De même, lorsque l'on peut lire dans l'original « *It is an odd thing, but every one who disappears is said to be seen at San Francisco* », Etienne efface « *It is an odd thing* »³⁸. Bien entendu, ces omissions sont imperceptibles si l'on ne confronte pas les deux textes.

Lorsqu'il ne procède pas à ce type de coupures, Etienne simplifie le texte de Wilde. Une quantité inquiétante de nuances se perd dans ce processus. Par exemple, lorsque Lady Ruxton quitte la pièce au chapitre XV, Wilde écrit « *She swept out of the room* ». On peut imaginer toute la majesté de sa démarche. Le traducteur, lui, se contente d'un banal « *en quittant la pièce* »³⁹.

Malheureusement, il n'hésite pas à aller beaucoup plus loin, et souvent il ne garde que le minimum d'information nécessaire à la compréhension du texte. Ainsi, « *At the end of the hall hung a tattered green curtain that swayed and shook in the gusty wind which had followed him in from the street* » devient « *Au fond du vestibule, pendait un rideau vert en lambeau qu'une rafale de vent agita violemment* »⁴⁰. Ou encore,

³⁷ O (17.13), E2 (35.12).

³⁸ O (161.28-29), E2 (263.38-264.1).

³⁹ O (139.27), E2 (225.37).

⁴⁰ O (144.12-14), E2 (234.12-14).

« Dorian Gray never took his gaze off him, but sat like one under a spell, smiles chasing each other over his lips, and wonder growing grave in his darkening eyes » donne « Dorian semblait fasciné et ne cessait de sourire mais un étonnement profond assombrissait son regard »⁴¹. Il va sans dire que le texte s'en trouve considérablement appauvri.

L'effet produit est d'autant plus désastreux qu'Etienne n'a aucun égard pour le style de Wilde. Il aplatit et banalise constamment ses phrases. Par exemple, lorsque Dorian abandonne Sibyl, Wilde écrit : « *A low moan broke from her, and she flung herself at his feet, and lay there like a trampled flower* ». Etienne balaye totalement la forme de l'original pour ne garder que l'essentiel du sens : « *Elle se jeta à ses pieds en gémissant, et resta là comme une fleur piétinée* »⁴². De même, lorsque l'on peut lire au sujet de ce que devrait être la bonne société : « *Form is absolutely essential to it. It should have the dignity of a ceremony, as well as its unreality, and should combine the insincere character of a romantic play with the wit and beauty that make such plays delightful to us* », Etienne se contente de traduire : « La forme est tout. Il faudrait à la vie mondaine la dignité d'une cérémonie, son artificialité, le caractère mensonger d'un drame romantique sans oublier son esprit et sa beauté. »⁴³

A l'inverse de Jaloux et Frapereau , la traduction d'Etienne n'a absolument aucune ambition littéraire. Pour faciliter sa tâche il n'hésite pas à utiliser quelques procédés qui sont pour le moins maladroits.

⁴¹ O (38.9-11), E2 (68.10-12).

⁴² O (71.6-7), E2 (121.12-13).

⁴³ O (111.16-19), E2 (182.27-30).

Il a par exemple tendance à « tronçonner » les phrases de Wilde . Là où l'auteur irlandais s'efforce de produire de belles phrases bien construites, Etienne se contente d'apposer une succession de phrases courtes.

Quand Dorian brûle le sac de Basil, il a un malaise. On peut lire : « At the end he felt faint and sick, and having lit some Algerian pastilles in a pierced copper brazier, he bathed his hands and forehead with a cool musk-scented vinegar. » En français, cela donne : « A la fin, il se sentit près de défaillir. / Il alluma des pastilles algériennes dans un brûle-parfum de cuivre ajouré./ Il baigna ses mains et son front dans du vinaigre frais et musqué. »⁴⁴ La phrase de Wilde est découpée en trois segments. Le résultat est pour le moins saccadé, et peu réussi d'un point de vue esthétique.

Etienne procède de la sorte tout au long du texte, ce qui a fréquemment pour conséquence d'emballer le rythme comme le prouve cet autre exemple tiré du chapitre XI :

« Often, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his friends, or thought that they were so, he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. »

Il s'agit d'une phrase très longue, dans laquelle les éléments s'enchaînent de façon harmonieuse. Etienne n'hésite pas à la couper en cinq segments qu'il appose maladroitement :

« Souvent, lorsqu'il revenait chez lui, après une de ces longues et mystérieuses disparitions qui éveillaient chez ses amis - ou ceux qui se prétendaient ses amis - de si étranges

⁴⁴ O(141.17-19), E2 (228.20-23).

soupons, il lui arrivait de se rendre furtivement à la salle d'études./ Il en ouvrait la porte./ Il avait toujours sur lui la clef de la pièce./ Il se tenait debout face au portrait, un miroir à la main./ Il regardait tour à tour le visage du tableau, mauvais et vieillissant, et ce visage jeune et beau dont la glace lui renvoyait le rire. »⁴⁵

Cette façon de procéder n'est pas très heureuse, mais le résultat devient autrement désastreux lorsqu'Etienne la couple à une autre de ses manies. En effet, il a également une fâcheuse tendance à effacer un certain nombre de conjonctions de coordination et de prépositions sans qu'aucune raison ne l'y oblige.

Prenons par exemple le cas de la conjonction « and » : il arrive dans certains passages qu'Etienne l'efface systématiquement à chaque fois qu'il la rencontre, ce qui produit un résultat surprenant. Quand Lord Henry dit à Dorian : « He has already copied your neckties, *and* has begged me to introduce him to you », cela devient « Il copie déjà vos cravates, a demandé instamment à vous être présenté »⁴⁶. De même, « He dragged it aside, *and* entered a long, low room [...] » est traduit par « Dorian l'écarta, pénétra dans une longue pièce basse [...] »⁴⁷. Ou encore « Dorian winced, *and* looked around at the grotesque things [...] » devient « Dorian frissonna, jeta un regard sur tous ces êtres grotesques [...] »⁴⁸. Le moins que l'on puisse dire est qu'il s'agit là d'une manie aussi étrange que ridicule.

Malheureusement, comme on pouvait s'y attendre, le fait d'effacer comme

⁴⁵ O (99.25-32), E2 (166.16-25).

⁴⁶ O (166.6-7), E2 (270.21-22).

⁴⁷ O (144.14), E2 (234.14-15).

⁴⁸ O (144.42), E2 (235.17-18).

cela un certain nombre de conjonctions ou de prépositions rend la compréhension de certaines phrases difficile. On a du mal à saisir le lien de causalité qui est censé unir certaines propositions qu'Etienne se contente d'apposer.

Ainsi, quand au chapitre XVI Dorian traverse l'East End pour se rendre à la fumerie d'opium, le trajet lui semble interminable. Wilde écrit : « The monotony became unbearable, and, as the mist thickened, he felt afraid. » Voici la traduction d'Etienne : « L'ennui devenait épuisant./ Le brouillard s'épaississait./ Dorian s'effraya. »⁴⁹ A cause du morcellement de la phrase, et de l'effacement de la conjonction « as », on ne sait absolument pas pourquoi Dorian s'effraye. On a l'impression que c'est une réaction soudaine, alors qu'au contraire la peur monte progressivement en lui au fur et à mesure que le brouillard s'épaissit.

De même, lorsque Dorian observe fixement un cabinet qui renferme une boule d'opium, on peut lire : « His eyelids drooped *till* the long fringed lashes almost touched his cheek. *But* he still watched the cabinet. » Là aussi, il y a une progression, un mouvement, qu'Etienne supprime en rajoutant un point, et en effaçant « till » et « but » : « Ses paupières s'abaissèrent lourdement./ La frange de ses longs cils vint presque effleurer sa joue. Il regardait toujours fixement le cabinet. »⁵⁰ On pourrait presque oser une comparaison entre le cinéma et la photographie : là où chez Wilde le film des événements se déroule sous nos yeux, Etienne se contente de nous proposer la juxtaposition de trois plans fixes.

Prenons encore un dernier exemple tiré du chapitre XI. Wilde nous explique que Dorian est pleinement conscient que si un étranger venait à découvrir le

⁴⁹ O (143.4-5), E2 (232.22-23).

⁵⁰ O (141.26-27), E2 (228.31-33).

portrait qu'il cache, il ne pourrait absolument rien en déduire. Le texte enchaîne : « Yet he was afraid./ Sometimes *when* he was down at his great house in Nottinghamshire, entertaining the fashionable young men of his own rank who were his chief companions, *and* astounding the county by the wanton luxury and gorgeous splendour of his mode of life, he would suddenly leave his guests *and* rush back to town *to* see that the door had not been tampered with, *and* that the picture was still there. » Dès le « Sometimes when [...] » qui débute la seconde phrase, le lecteur sait qu'on va lui proposer un aperçu de la façon dont la peur peut affecter Dorian. Tout l'art de Wilde réside dans sa capacité à faire cohabiter dans une seule et même phrase le faste des plaisirs de Dorian avec la soudaineté et la violence de la peur qui peut s'emparer de lui. Le rythme même de la phrase s'accélère lorsque cette peur fait son irruption. De plus, malgré la longueur de la phrase, les différents éléments s'enchaînent d'une manière extrêmement claire et logique. Une fois de plus Etienne détruit tout les effets de Wilde en tronçonnant sa phrase, en effaçant des conjonctions et des prépositions, et en déplaçant le « Sometimes ». Voici sa traduction : « Cependant, il avait peur./ Dans sa vaste demeure de Nottinghamshire, il recevait les jeunes gens à la mode de son rang, ses meilleurs compagnons, il éblouissait le comté par le luxe insensé, l'opulence fastueuse de son train de vie./ Parfois il lui arrivait de quitter brusquement ses invités./ Il partait pour Londres en toute hâte./ Il allait s'assurer qu'on n'avait pas essayé de forcer la porte, que le portrait était toujours là. »⁵¹

Toute la clarté de Wilde a disparu. Lorsqu'on lit la seconde phrase d'Etienne on se demande quel rapport elle peut avoir avec la peur de Dorian. Les phrases courtes s'enchaînent, et ce n'est qu'à la fin de la cinquième que le lecteur peut enfin reconstruire

⁵¹ O (110.17), E2 (181.8-15).

le sens de l'ensemble du passage. Il est obligé de rétablir mentalement le lien entre les événements qu'Etienne a si maladroitement effacé.

En plus de sa tendance à tronçonner le texte de Wilde, Etienne use et abuse du double point.

Quand au chapitre XIX, Lord Henry dit à propos de la capacité des britanniques à colporter des ragots : « They have been very fortunate lately, however. They have had my own divorce case, and Alan Campbell's suicide. » En français cela donne : « D'ailleurs, il [le public britannique] a eu beaucoup de chance ces derniers temps: mon divorce et le suicide d'Alan Campbell ! »⁵²

De même, « Years ago he was christened Prince Charming » devient « On l'a baptisé il y a des années : Prince Charmant »⁵³. Ou encore, « But it appeared to Dorian Gray that the true nature of the senses had never been understood, and that they had remained savage and animal merely because the world had sought to starve them into submission or to kill them by pain [...] » est traduit par « Mais Dorian Gray estimait qu'on avait méconnu la véritable nature des sens. Ils étaient demeurés d'une bestialité sauvage : on avait tenté de les soumettre en les affamant, de les tuer en les torturant [...] »⁵⁴. L'essentiel du sens passe, mais le style n'est certainement pas celui que l'on est en droit d'attendre d'une oeuvre littéraire.

Parfois Etienne utilise des parenthèses en plus des doubles points. Prenons la phrase : « It was with an almost cruel joy - and perhaps in nearly every joy, as certainly

⁵² O (161.22-24), E2 (263.29-31).

⁵³ O (150.24-25), E2 (244.16).

⁵⁴ O (101.10-14), E2 (168.26-30).

in every pleasure, cruelty has its place - that he used to read the latter part of the book, with its really tragic, if somewhat over-emphasized, account of the sorrow and despair of one who had himself lost what in others, and in the world, he had most dearly valued. »
En voici la traduction : « Dorian ressentait une joie presque cruelle - il entre toujours un peu de cruauté dans chaque joie, comme dans chaque plaisir - à relire la dernière partie du roman : le récit (véritablement tragique malgré une emphase excessive) du chagrin et du désespoir d'un homme qui a perdu ce qu'il estimait par-dessus tout au monde. »⁵⁵

Cet usage des parenthèses devient tout particulièrement maladroit lorsqu'il survient dans un dialogue. Ainsi, lorsque Basil dit : « Your rank and wealth, Harry ; my brains, such as they are - my art, whatever it may be worth ; Dorian Gray's good looks - we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly », chez Etienne cela donne « Vous, pour votre rang et votre richesse, Harry, moi, pour mon intelligence et mon talent (quelle que soit leur valeur) et Dorian Gray, pour sa beauté, tous les trois nous aurons à souffrir, à souffrir terriblement en échange des dons que les dieux nous ont accordés »⁵⁶.

La traduction d'Etienne est pleine de maladresses et de lourdeurs de style de ce genre, ce qui rend sa lecture peu agréable. Même si il n'a fait que lire le texte français lors de sa révision, Daniel Mortier a nécessairement dû remarquer que de nombreux passages posaient des problèmes. Pourtant il a décidé de ne pas intervenir.

Il me paraît intéressant pour conclure cette analyse de juxtaposer un court passage de la traduction d'Etienne à celle de Jaloux et Frapereau, pour bien montrer à

⁵⁵ O (99.8-12), E2 (165.20-26).

⁵⁶ O (9.29-32), E2 (24.12-15).

quel point le style des deux textes peut être éloigné. J'ai choisi le début du chapitre VII, lorsque Dorian, Basil et Lord Henry se rendent au théâtre pour y voir jouer Sibyl Vane :

« For some reason or other, the house was crowded that night, and the fat Jew manager who met them at the door was beaming from ear to ear with an oily, tremulous smile. He escorted them to their box with a sort of pompous humility, waving his fat jewelled hands, and talking at the top of his voice. »

Comme à leur habitude, Jaloux et Frapereau n'hésitent pas à prendre quelques libertés avec le texte pour tenter d'embellir la phrase de Wilde :

« Ce soir-là, pour une raison quelconque, le théâtre était bondé, et ce fut le visage rayonnant, la bouche fendue jusqu'aux oreilles par un onctueux et tremblotant sourire, que le directeur, le gras Israélite, vint les recevoir sur le seuil. Il les accompagna jusqu'à leur loge, avec des démonstrations d'humilité pompeuses, joignant aux gestes larges de ses mains charnues et couvertes de bijoux, de grands éclats de voix. »

Sur ce même passage, Etienne, lui, se contente de juxtaposer une succession de phrases courtes qui véhiculent l'essentiel de l'information :

« Pour on ne sait quelle raison, le théâtre faisait salle comble ce soir-là. L'obèse directeur juif les accueillit à la porte. Son sourire obséquieux et tremblotant rayonnait d'une oreille à l'autre. Il les accompagna jusqu'à leur loge, manifestant une humilité ostentatoire. Il agitait ses mains grasses couvertes de bijoux tout en parlant d'une voix éclatante. »⁵⁷

On a du mal à imaginer qu'un seul et même texte source puisse être à l'origine de deux traductions au style aussi diamétralement opposé.

⁵⁷ O (65.36-66.2), J/F(111.1-8), E2 (113.1-7).

4. CONCLUSION.

La traduction d'Etienne est extrêmement décevante. Elle n'est certainement pas celle que l'on pouvait espérer vingt-sept ans après la traduction de Jaloux et Frapereau .

Tout d'abord, sa façon de se servir « discrètement » du texte de ses prédécesseurs dès que le besoin s'en fait sentir me semble douteuse. A l'évidence, il espérait que personne ne s'apercevrait de ses emprunts, ce qui est pour le moins incorrect.

De plus, les défailances sont encore trop nombreuses, et le texte se trouve considérablement appauvri par les nombreuses coupures et simplifications auxquelles procède Etienne. Le style du texte laisse lui aussi beaucoup à désirer, et il n'est très certainement pas adapté à une oeuvre littéraire.

L'impression qui se dégage de cette traduction est qu'Etienne a travaillé très vite ⁵⁸, et qu'il a « bâclé » sa tâche. On peut imaginer qu'il était rétribué à la page comme bon nombre de traducteurs, et que c'est ce qui l'a poussé à se hâter.

Comme nous l'avons vu, en dépit de la parution de cette nouvelle traduction, la version de Jaloux et Frapereau est restée la traduction de référence après 1951. Cela est tout à fait logique, car elle possède au moins l'avantage d'être très agréable à lire. Il n'en demeure pas moins qu'à ce moment on attend toujours une traduction française plus attentive à la lettre de l'original. Sept années seulement vont s'écouler

⁵⁸ Le fait qu'il ait traduit trois oeuvres en une seule année semble confirmer cette hypothèse.

jusqu'à la parution d'une quatrième traduction de *The Picture of Dorian Gray* en 1958.

La version d'Etienne n'a pas eu un grand succès en librairie. Elle n'a bénéficié en tout et pour tout que de trois éditions : celle de 1951 à La Sélection des Amis du Livre, celle de 1979 chez Presses Pocket, et celle de 1991, toujours chez Presses Pocket, mais revue cette fois par Daniel Mortier.

Par contre, comme nous l'avons vu, cette dernière édition est toujours en vente à l'heure actuelle, ce qui me paraît assez regrettable en raison de sa faible qualité.

Le fait que la mention « Traduction revue par Daniel Mortier » apparaisse sur la page de garde dans des caractères de la même taille que le nom du traducteur me paraît également douteux. Nous avons vu que les retouches sont aussi rares que superficielles.

J'ai la très nette impression que si Daniel Mortier n'a pas souhaité me répondre, c'est qu'il est pleinement conscient de la piètre qualité de la traduction d'Etienne, et du manque de sérieux de sa propre révision. Le fait que l'on s'intéresse de près à ce texte n'a certainement pas dû lui faire très plaisir.