



HAL
open science

Clara Malraux, Jeanne Stern : deux traductrices-créatrices franco-allemandes de l'entre-deux-guerres

Sophie Picard

► **To cite this version:**

Sophie Picard. Clara Malraux, Jeanne Stern : deux traductrices-créatrices franco-allemandes de l'entre-deux-guerres. Cahiers d'études germaniques, 2021, 81, pp.117-130. hal-04012182

HAL Id: hal-04012182

<https://hal.science/hal-04012182>

Submitted on 2 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Clara Malraux et Jeanne Stern, deux traductrices-créatrices franco-allemandes de l'entre-deux-guerres

Sophie PICARD

Aix-Marseille Université, ÉCHANGES (EA 4236), Aix-en-Provence, France

Genre, traduction, création

Assez souvent – chaque fois qu'on me le demande, pour être précis – je professe l'opinion probablement extrême qu'un traducteur littéraire digne de ce nom est soit (a) un écrivain raté; (b) un futur écrivain; (c) un écrivain qui, consciemment ou inconsciemment, s'ignore; (d) un écrivain tout court¹.

Les traductrices sont-elles des créatrices comme les autres? Vaste problème, qui demande à être abordé en deux temps. Il touche en premier lieu à l'épineuse question du rapport entre traduction et création : avant de devenir un sujet de réflexion pour les traductologues, théoricien.ne.s et historien.ne.s de la traduction, il intéresse d'abord les traducteur.rice.s eux.elles-mêmes, suivi.e.s de près par les auteur.e.s et éditeur.rices, mais aussi par les juristes. En effet, le fait de considérer une traduction comme une simple réplique d'une œuvre originale ou au contraire de la voir elle-même comme une création n'est pas sans conséquence sur le statut – économique, juridique, mais aussi symbolique – de son auteur.e. La question est loin d'être résolue : si, depuis la fin du XIX^e siècle, la convention de Berne, qui demeure jusqu'à aujourd'hui l'instrument juridique de référence pour la protection des droits d'auteur.e.s au plan international,

1. Xavier Hanotte, « Création et traduction », in Sophie Klimis, Isabelle Ost, Laurent Van Eynde, *Translatio in fabula : Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 273284, [<http://books.openedition.org/pusl/1560>], dernière consultation le 25 août 2020.

envisage la traduction comme une forme de reproduction², elle lui confère dans le même temps – dans la mesure où elle est licite – le statut d'œuvre originale³.

Ce statut paradoxal se retrouve dans nombre de discours critiques et théoriques sur le sujet. De Voltaire à Umberto Eco, en passant par Walter Benjamin ou Antoine Berman, le postulat de départ est qu'une traduction est une œuvre non autonome, dépendante, à des degrés divers selon le point de vue adopté, d'un original. Pourtant, même les plus fervents partisans de la littéralité s'accordent à dire qu'une traduction peut être de plus ou moins bonne qualité et qu'il faut donc un minimum de talent pour être traducteur. Cette dimension proprement créatrice, certains.e.s traducteur.ice.s l'ont d'ailleurs revendiquée, qu'il s'agisse de Cicéron affirmant avoir traduit les *Discours de Démosthène et d'Eschine* non pas en simple « interprète », mais bien « en écrivain⁴ », ou encore du traducteur belge Xavier Hanotte, cité en exergue, pour lequel la parenté entre traducteur et écrivain paraît évidente. La difficulté réside précisément dans la définition de ce qui fait de la traduction une œuvre d'art et du traducteur ou de la traductrice un.e créateur.ice : quand il ne s'agit pas d'une simple assertion, comme chez Hanotte, les tentatives de théorisation recourent bien souvent à des métaphores picturales ou corporelles qui ne parviennent qu'imparfaitement à saisir la spécificité de la traduction comme acte créateur⁵.

Depuis quelques décennies, la traductologie a (re-)placé l'histoire des traductions au centre de ses préoccupations, faisant sortir de l'ombre quelques-un.e.s de ces acteur.ice.s à part entière de l'histoire littéraire que sont les traducteur.ice.s⁶. Cette nouvelle perspective, sur un sujet abordé jusqu'alors principalement du point de vue de la linguistique et de la philosophie du langage⁷,

2. Art. 8 de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (version modifiée du 28 septembre 1979, citée d'après [http://copyright.fr/hypertext/berne1.htm#P111_18450], dernière consultation le 21 janvier 2021) : « Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques protégés par la présente Convention jouissent, pendant toute la durée de leurs droits sur l'œuvre originale, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres. » Cf. à ce sujet Frédéric Weinmann, « Théories », in Yves Chevrel, Lieven d'Hulst, Christine Lombez, *Histoire des traductions en langue française : XIX^e siècle, 1815-1914*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 52-148, ici p. 107-111.

3. Art. 2-1 de la Convention de Berne (version modifiée du 28 septembre 1979) : « Sont protégés comme des œuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres transformations d'une œuvre littéraire ou artistique. »

4. Cité d'après Inès Oseki-Dépré, « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France », *Le français aujourd'hui* 142, 2003, p. 517, [<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2003-3-page-5.htm>], dernière consultation le 15 septembre 2020.

5. Voir à ce sujet le « Trésor des métaphores de la traduction » qui recense près de 300 exemples dans de nombreuses langues : François Géral (dir.), *Trésor des métaphores de la traduction*, 2016, [<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/index.php?controller=display>], dernière consultation le 15 septembre 2020.

6. Dans le domaine francophone, il faut notamment mentionner la publication des quatre tomes de *l'Histoire des traductions en langue française* (2012-2019) chez Verdier (dir. Yves Chevrel et Jean-Yves Masson), qui s'est fait l'écho de ces évolutions.

7. Sur le développement de la traductologie dans la sphère francophone dans la seconde moitié du XX^e siècle, voir Irène Weber Henking, « La traductologie, une nouvelle science à partir de 1960 »,

a amené certain.e.s auteur.e.s à se ressaisir de la question du rapport entre création et traduction. Ainsi, dans les pages qui viennent conclure le catalogue de l'exposition *Après Babel, traduire*, présentée au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) en 2016-2017, la philosophe Barbara Cassin – auteure par ailleurs d'un *Éloge de la traduction* (2016) – pose le statut de « la traduction comme œuvre d'art » :

Traduire, au même titre que la peinture ou la poésie, est l'un des beaux-arts. D'abord parce que traduire exige une *tekhnê* : du savoir, du savoir-faire et du temps, élan et patience, hésitation et décision, culture et intuition, etc. Ensuite parce que, même quand une traduction repose stabilisée comme une œuvre à part entière, une merveille, un *achievement*, une traduction n'est jamais définitive, mais relève comme l'art d'une énergie continue. [...] Chaque traduction est une œuvre qui répond à une œuvre, elle s'efface et elle prend place, elle communique en langue de tous les jours et elle invente un idiome, folle d'audace et de servilité⁸.

La réflexion de Cassin repose moins sur une compréhension nouvelle de l'acte de traduire que sur une approche ouverte des notions d'art et de création. Définir la traduction comme œuvre d'art amène en effet à abandonner l'idée essentiellement romantique selon laquelle l'artiste serait un être exceptionnel, dont la valeur s'estimerait non pas à l'aune de son savoir-faire, mais de son seul génie créatif (qui peut d'ailleurs résider dans le refus ou la transgression du savoir-faire). C'est aussi revenir sur le culte de l'œuvre d'art en tant qu'objet achevé et atemporel, qui existerait en dehors de toute contingence socio-culturelle. Une œuvre ne perdure dans le temps que parce qu'elle fait l'objet d'usages, d'interprétations, d'adaptations, de réécritures, de commentaires qui assurent sa présence à travers les époques et les cultures. Si la traduction peut être dite création, c'est parce qu'elle participe éminemment de cette dynamique spatio-temporelle propre à toute œuvre d'art ; si le traducteur ou la traductrice est créateur, c'est parce qu'il « met tous ses sens à la disposition de l'œuvre à traduire. Son écoute, sa sensibilité, autant son corps que son esprit, sont à l'œuvre⁹ ».

Se demander si les traductrices sont des créatrices comme les autres revient également à se pencher, comme l'invite à le faire le présent volume, sur le rapport entre féminité et création. Avant que la traductologie ne fasse émerger des figures de traducteur.ice.s et des œuvres demeurées à la marge de l'histoire littéraire, les études féministes et les études de genre ont permis de mettre en avant des personnalités et des réalisations longtemps exclues des canons littéraires et artistiques. Cette nouvelle perspective sur l'histoire des arts a elle aussi amené à reconsidérer les notions d'art et de création telles qu'elles avaient été forgées par et pour une histoire des arts et de la littérature écrite essentiellement au masculin. Dès le début

Bernard Banoun, Isabelle Poulin, Yves Chevrel, *Histoire des traductions en langue française : XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 277-324.

8. Barbara Cassin, « La traduction comme œuvre d'art », in Barbara Cassin, *Après Babel, traduire*, Arles/ Marseille, Actes Sud MUCEM, 2016, p. 243-250, ici p. 250.

9. Laurence Belingard, Maryvonne Boisseau, Maïca Sanconie, « Traduire, créer », *Meta : journal des traducteurs (La traduction littéraire comme création)* 62/3, 2017, p. 489-500, ici p. 490, [<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2017-v62-n3-meta03512/1043944ar/resume/>], dernière consultation le 25 août 2020.

des années 1970, l'historienne de l'art Linda Nochlin mettait ainsi en garde contre la tendance de certains courants féministes à vouloir faire des créatrices oubliées des grands créateurs au féminin, à l'instar des Michel-Ange, Rembrandt, Picasso, Warhol etc.¹⁰. Par la suite, son appel a incité les chercheur.se.s à s'intéresser non seulement aux mécanismes institutionnels, mais aussi aux catégories qui avaient assuré pendant des siècles la domination masculine sur les arts et leur histoire.

Pour aboutir à une vision plus équilibrée de l'histoire des arts (mais aussi, c'est là l'objet de l'intervention de Nochlin, pour révolutionner les pratiques artistiques contemporaines), il s'agit dès lors de ne pas se contenter de faire émerger des artistes féminines qui ne suffiraient de toute façon pas (ou alors que très rarement) aux critères du « génie » masculin, mais plutôt à interroger cette catégorie même de génie comme étant le produit d'une certaine conception, historiquement et culturellement datée, des arts et de la littérature¹¹. Mettre en lumière des femmes artistes et écrivaines exige de s'intéresser à leurs approches à chaque fois singulières de l'acte créateur, mais aussi, par exemple, de l'auctorialité¹².

Les traductrices sont-elles des créatrices comme les autres? Assurément non, si l'on s'en tient aux représentations de l'art et de la création qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, ont pour ainsi dire programmé les pratiques artistiques et leur réception. Et c'est bien parce qu'elles ne sont pas des créatrices comme les autres qu'elles constituent un objet – ou plutôt des objets – d'étude prometteurs. La réintégration des traductrices dans l'histoire littéraire invite en effet à concevoir les catégories d'art et de création de façon ouverte et plurielle, et non plus normative.

Femmes traductrices, femmes créatrices pendant l'entre-deux-guerres

Depuis le début des années 1990 et les travaux fondateurs de Sherry Simon et Luise von Flotow¹³, le rapport entre genre et traduction a fait l'objet de

10. Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTNews*, Janvier 1971, [<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>], dernière consultation le 26 août 2020.

11. Sur la construction de l'idée de génie par les écrivains masculins, voir par exemple les travaux de Christa Bürger sur l'époque classique-romantique en Allemagne (Christa Bürger, *Leben Schreiben: die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Königstein im Taunus, Helmer, 2001) ou de Urte Helduser sur l'époque moderne (Urte Helduser, *Geschlechterprogramme: Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln/ Weimar, Böhlau, 2005).

12. Sur la nécessité de repenser l'auctorialité à la lumière des théories du genre voir entre autres Claudia Gronemann, Tanja Schwan, Cornelia Sieber, « Einleitung », in Claudia Gronemann, Tanja Schwan, Cornelia Sieber, *Strategien von Autorschaft in der Romania: zur Neukonzipierung einer Kategorie im Rahmen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich basierter Geschlechtertheorien*, Heidelberg, Winter, 2012, p. 7-16.

13. Sherry Simon, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres/ New York, Routledge, 1996; Luise von Flotow, *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*, Manchester, St Jerome Publishing/ Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.

nombreuses publications qui se sont intéressées en particulier aux femmes traductrices et aux femmes traduites, mais aussi aux rapports de pouvoir qui se manifestent dans les pratiques traductives et les discours sur la traduction¹⁴. De nombreux « portraits de traductrices¹⁵ » ont permis de faire émerger des figures anonymes, mais aussi de compléter les connaissances sur les conditions de vie et d'exercice des femmes dans les milieux littéraires et intellectuels à différentes époques. Dans un récent article, Hilary Brown a néanmoins pointé les risques inhérents à une histoire de la traduction centrée sur la catégorie de genre : celle d'une survalorisation plus ou moins artificielle de la dimension subversive de l'acte d'écriture féminin dans les siècles passés¹⁶. Pour Brown, le renouvellement des études sur le genre et la traduction passe aujourd'hui par une approche dépassionnée du sujet :

We do not need to start out from the assumption that all women who picked up their pens were proto-feminists, using translation to assert their agency and undermine patriarchal values. We can move away from an always defensive, negative critique of oppositional voices, to a more positive and nuanced account of women's opportunities¹⁷.

C'est dans cette optique que la présente contribution propose de se pencher sur le cas de deux traductrices franco-allemandes des années 1920 et 1930 : Clara Malraux et Jeanne Stern. Si elles ne sont pas les seules femmes à avoir œuvré à la diffusion de la littérature de langue allemande en France à cette époque, leurs parcours s'avèrent néanmoins singuliers. Contrairement à la germaniste Geneviève Bianquis, qui pendant l'entre-deux-guerres traduit notamment les œuvres de Thomas Mann, mais aussi de Jean Paul et de Nietzsche, elles évoluent en effet en dehors du monde académique et ne disposent pas d'emblée de la légitimité que confèrent les titres universitaires¹⁸. Et à l'inverse de certaines de leurs contemporaines comme Suzanne Clauser, l'une des traductrices

14. Voir les états des lieux réalisés par Pascale Sardin, « Colloque sentimental », *Palimpsestes (Traduire le genre : femmes en traduction)* 22, 2009, p. 9-21 et par Luise von Flotow, « Preface : Translating women : Different Voices and New Horizons », Luise von Flotow, Farzaneh Farahzad, *Translating women : Different Voices and New Horizons*, New York, Routledge, 2017, p. 1-10.

15. Jean Delisle (dir.), *Portraits de traductrices*, Artois, Artois Presses Université/ Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 2002.

16. « It was often assumed [in feminist literary historiography] that the acts of writing/translating were in themselves transgressive, and critics were keen to tease out and celebrate instances where women explicitly voice opposition, subversion or proto-feminism. » Hilary Brown, « Women translators in early modern Europe », in Luise von Flotow, Hala Kamal, *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, New York, Routledge, 2020, p. 117-126, ici p. 121.

17. *Ibid.*, p. 123.

18. Il est cependant à noter que Geneviève Bianquis n'a jusqu'à présent fait l'objet que de peu de travaux universitaires ; c'est surtout son rôle dans la réception de Nietzsche en France qui a été étudié. Voir entre autres : Marc Sagnol, « La première réception de Nietzsche en France : Henri Lichtenberger, Charles Andler, Geneviève Bianquis », in Clemens Porschlegel, Martin Stingelin (dir.), *Nietzsche und Frankreich*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 105-116.

d'Arthur Schnitzler¹⁹, ou encore Blanche Netter-Gidon, celle de Joseph Roth²⁰, qui doivent leur (relative) notoriété jusqu'à nos jours aux alliances parfois exclusives qu'elles ont liées avec des auteurs reconnus, Clara Malraux et Jeanne Stern affirment aussi à travers le choix des œuvres qu'elles traduisent leurs propres conceptions de l'écriture. Surtout, l'une et l'autre ont développé, parallèlement ou consécutivement à leurs activités de traductrices, d'autres formes d'expression : Clara Malraux a publié une dizaine d'œuvres romanesques et autofictionnelles ; Jeanne Stern a co-signé avec son mari Kurt Stern plusieurs scénarios de films et récits de voyage.

Il s'agira donc de se demander quelles pratiques créatives ces écrivaines ont mises en œuvre dans leurs traductions des années 1920-1930, alors qu'elles font leurs premiers pas dans un monde littéraire et artistique en pleine mutation. L'entre-deux-guerres est en effet une période charnière tant du point de vue de l'histoire des femmes que de l'histoire des traductions. À la faveur d'évolutions politiques et sociétales ayant trait aux droits et au statut des femmes, on voit émerger plus nombreuses des figures d'écrivaines et d'intellectuelles qui parviennent à s'établir de manière plus ou moins durable dans un champ littéraire à domination nettement masculine²¹. Simultanément, les années 1920-1930 voient s'accélérer le processus de professionnalisation du métier de traducteur. rice littéraire qui aboutira, dans l'après 1945, à une meilleure reconnaissance de son statut²².

L'intensification des échanges culturels et littéraires au lendemain de la Première Guerre Mondiale, puis, à partir de 1933, l'arrivée en France d'écrivain.e.s et intellectuel.le.s allemand.e.s²³, expliquent au moins en partie cette plus grande visibilité des traducteur.rice.s., du moins pour le domaine franco-allemand. Alors que l'anonymisation ou la pseudonymisation, en particulier lorsqu'il s'agissait de traductrices, étaient encore monnaie courante dans le monde éditorial de la

19. Voir le chapitre consacré à Suzanne Clauser (alias Dominique Auclères) in Karl Zieger, *Arthur Schnitzler et la France 1894-1938 : enquête sur une réception*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 75-90.

20. Au cours de sa longue carrière de traductrice, Blanche Netter-Gidon a traduit des auteurs comme Hermann Kesten, Manès Sperber, Heinrich Böll ou encore Arnold Zweig. C'est néanmoins au titre de traductrice de l'œuvre de Joseph Roth qu'elle suscite encore aujourd'hui l'intérêt de la recherche. Cf. entre autres Alexis Tautou, « Neues zur Biografie der französischen Roth-Übersetzerin Blanche Netter-Gidon », in Stéphane Pesnel, Erika Tunner et al. (dir.), *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren*, Berlin, Frank & Timme, 2016, p. 289-298.

21. Voir par ex. le volume consacré aux écrivaines et intellectuelles de cette période : Dominique Bréchemier, Nicole Laval-Turpin (dir.), *Les femmes de l'entre-deux-guerres : quels chemins vers la notoriété?*, Paris, L'Harmattan, 2015.

22. Cf. Françoise Wuilmart, « Traducteurs et traductrices », in Bernard Banoun, Isabelle Poulin, Yves Chevrel, *Histoire des traductions en langue française : XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 177-238, ici p. 178.

23. Sur le rapport entre exil et traduction après 1933 voir Isabelle Poulin, Bernard Banoun, « Fictions en prose », in *ibid.*, p. 745-862, ici p. 765-772.

fin du XIX^e siècle²⁴, rares sont désormais les ouvrages traduits qui ne fassent pas mention du nom de la traductrice. Indiqué sur les couvertures des livres, mais aussi dans les réclames, il semblerait même qu'il devienne un argument de vente. Dans les comptes rendus d'ouvrage qui paraissent dans les journaux et revues, la performance de la traductrice est presque toujours soulignée, ne serait-ce que de manière convenue. Pour n'en donner ici qu'un exemple : dans les *Nouvelles littéraires*, une recension de *Genêt*, version française du roman de Siegfried Kracauer *Ginster*, précise que l'auteur a été « traduit avec une spirituelle minutie par Mme Clara Malraux²⁵ ». On imagine que le critique n'aura pas pris la peine de comparer l'original avec la traduction ; sa remarque a néanmoins le mérite de mettre en valeur, même superficiellement, l'auteure de la version française. Contrairement aux traductrices des siècles passés, celles du XX^e siècle n'ont donc, semble-t-il, plus besoin de justifier leur activité d'écriture en recourant à des arguments économiques ou pédagogiques²⁶. Pour le dire autrement : au lendemain de la Première Guerre mondiale, la traduction est un terrain que les femmes écrivantes peuvent considérer comme conquis.

On mesure néanmoins le chemin parcouru quand on lit certains commentaires dans la presse conservatrice, qui se situent dans la continuité des discours sur la femme écrivante au XIX^e siècle. Ainsi, dans un double compte rendu des romans de Manfred Hausmann, *Le nommé Lampioon, chemineau* (traduit par Jeanne Stern et Louise Lacoey) et d'Omsgard [sic] Keun, *La jeune fille en soie artificielle* (traduit par Clara Malraux), paru dans la revue catholique *Études*, le critique condamne les traductrices pour l'immoralité des œuvres qu'elles traduisent. Après avoir dénoncé « l'impudence » des deux romans, le critique conclut : « S'extasier sur cette franchise et l'audace naïve de cet étalage, c'est avoir perdu tout sens de la tenue et de la morale. Les trois traductrices de ces deux livres ont fait du mauvais travail²⁷. »

Que les femmes intègrent désormais plus facilement les milieux littéraires par le biais de la traduction ne signifie pas pour autant qu'elles prennent publiquement la parole sur l'acte de traduire, voire qu'elles participent aux discours critiques sur les auteur.e.s qu'elles traduisent. Dans les œuvres consultées, les prises de paroles des traductrices demeurent exceptionnelles²⁸ : préfaces et postfaces sont – quand elles existent – écrites par des hommes ; les notes de bas page,

24. Frédéric Weinmann, « Les traductrices littéraires dans la France du XIX^e siècle », in Andrée Lerousseau, *Des femmes traductrices, entre altérité et affirmation de soi*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 19-42.

25. Paul Wahl, « Genêt par S. Kracauer », *Les Nouvelles littéraires*, 2 décembre 1933.

26. Weinmann, « Les traductrices littéraires ».

27. Pierre Lorson, « Revue des livres », *Études. Revue catholique d'intérêt général*, 20 août 1934, p. 572-573 (italiques dans l'original).

28. Le cas de la germaniste Geneviève Bianquis constitue ici une notable exception, qui s'explique par la place (tout aussi exceptionnelle) qu'elle occupe dans le monde académique. Certaines de ses traductions comportent ainsi des préfaces (par ex. : Jean Paul, *Voyage du Professeur Fälbel. Vie de Maria Wutz*, traduction et préface de Geneviève Bianquis, Paris, Montaigne, 1930). Bianquis publie également des articles sur les auteurs qu'elle traduit (par ex. : « Thomas Mann, romancier de la bourgeoisie allemande », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1929, p. 687-709)

qui peuvent être une manière de marquer la présence de la traductrice dans son œuvre, semblent n'être employées qu'en dernier recours. Travailler sur les traductrices de l'entre-deux-guerres et sur l'idée qu'elles se font de leur art exige donc d'avancer en tâtonnant tout en sachant que le tableau ne pourra sans doute jamais être complet.

Clara Malraux, la traduction comme émancipation

Clara Malraux pourrait représenter le type de l'« épouse de... », dont l'œuvre de traductrice est une forme de soutien – financier, social, parfois intellectuel – au conjoint²⁹. De fait, au moins une de ses traductions peut être considérée comme une sorte de service rendu à son mari, André Malraux, qui entretenait dans les années 1930 une amitié avec Siegfried Kracauer. L'épouse de ce dernier, Elisabeth Kracauer-Ehrenreich, avait traduit en allemand un extrait du roman d'André Malraux, *La voie royale*³⁰; la traduction par Clara Malraux du *Ginster*, parue en 1933 chez Gallimard³¹, ressemble dès lors fort à un échange de bons procédés.

La réalité est néanmoins plus complexe. Née en 1897 dans une famille juive allemande et installée à Paris depuis 1881, Clara Goldschmidt – c'est son nom de naissance – est parfaitement bilingue. C'est sa connaissance de la langue, mais surtout de la littérature et de la culture allemande qui lui permet, à 20 ans, d'intégrer les milieux artistiques et littéraires parisiens. Elle publie ses premières traductions (des poèmes de Johannes R. Becher et des extraits du roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*) dans l'éphémère revue *Action*, dirigée par Florent Fels. Dans *Le Bruit de nos pas*, son autobiographie dont les six tomes paraissent entre 1963 et 1979, elle donne *a posteriori* à cette expérience la valeur d'une étape douloureuse mais nécessaire vers une création autonome :

L'essentiel restait l'œuvre écrite à quoi ma vie entière, me semblait-il, devait aboutir. [...] J'éprouvais le besoin d'écrire, au point que j'acceptais que le satisfaire impliquât plus de sacrifices ou de renoncements que de joies. Les grands créateurs – j'en étais sûre – ne pouvaient avoir qu'un triste destin... Le génie – je ne croyais pas en avoir – aboutissait à la cigüe de Socrate, le talent à la clef de Gilbert. Mais cela était de peu d'importance devant la poussée de ce qui, en moi, voulait prendre forme à travers l'écriture [...].
J'imagine que Pierre Bertin pensait un peu cela quand il me présenta Florent Fels, alors directeur d'une revue mensuelle d'avant-garde. [...] Pour justifier ma présence dans ce cénacle il n'était pas question que je manifestasse une activité littéraire personnelle : faire des traductions me sembla une voie d'accès honnête vers ceux qui pouvaient plus que moi³².

et s'exprime même d'un point de vue théorique sur les questions de traduction (par ex. : « Kann man Dichtung übersetzen? », *Dichtung und Volkstum* 37, 1936, p. 470-482).

29. Cf. Louis Delisle, « Présentation », in Louis Delisle, *Portraits de traductrices*, p. 1-11, ici p. 8-9.

30. Paru sous le titre « Sterben » dans le volume *Neue französische Erzähler* (dir. Hermann Kesten et Félix Berteaux) en 1930. Cf. Renate Heuer (dir.), *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, t. 14, München, Saur, 2006, p. 11-12.

31. L'œuvre a récemment été rééditée : Siegfried Kracauer, *Genêt par lui-même*, trad. Clara Malraux, Paris, Les Belles lettres (coll. « Domaine étranger »), 2018.

32. Clara Malraux, *Le bruit de nos pas*, t. I : Apprendre à vivre, Paris, Grasset 1963, p. 264-265.

Imprégnée de l'idée de « grand créateur », que l'auteure considère ici avec une certaine ironie, la jeune Goldschmidt adopte les échelles de valeur en vigueur dans les années 1920. Elle admet ainsi qu'une traduction est une œuvre de second rang et qu'une femme ne fait *a priori* pas partie des « hommes de talents » prometteurs – tels André Malraux ou Georges Gabory, qui publient leurs propres textes dans *Action* – sur lesquels pouvait alors miser un directeur de revue. Une des conséquences en est d'ailleurs que ses textes paraissent avec ses initiales, « C.G. », qu'elle partage avec une autre traductrice d'*Action* : Claire Goll³³.

Si la modestie lui fait reprendre, quarante ans plus tard, ces échelles de valeur, on peut néanmoins supposer que la traduction représente dès 1920 un facteur d'émancipation pour celle qui découvre à travers les textes de Becher et de Döblin des esthétiques et des idées bien éloignées de sa culture bourgeoise³⁴. Car c'est précisément dans l'affirmation d'une indépendance vis-à-vis des normes imposées par son milieu socio-culturel d'origine que Clara Malraux va progressivement forger son identité propre d'intellectuelle et d'écrivaine. Ses propos teintés d'ironie sur ses rêves d'écriture et son entrée en littérature à travers la traduction contrastent ainsi avec sa revendication de l'auctorialité traductive dans d'autres passages du *Bruit de nos pas*. Alors qu'elle mentionne un vers d'un poème de Becher, elle rappelle non sans fierté qu'il s'agit de la « première de [s]es traductions qui fut imprimée³⁵ » ; lorsqu'elle cite plus loin le texte rédigé par André Breton en soutien à André Malraux en 1924, elle revendique la « maternité » d'un vers qu'elle avait elle-même traduit de Hölderlin et que Breton avait attribué par erreur à son mari³⁶.

Au début des années 1920, le processus d'émancipation sociale et culturelle passe aussi, pour Clara Malraux, par l'amour. Le couple qu'elle forme avec André Malraux, rencontré en 1921 à l'occasion d'un dîner avec les collaborateurs d'*Action* et épousé quelques mois plus tard, lui permet en effet de s'affirmer – face à sa famille, qui ne peut que voir d'un mauvais œil le jeune dilettante désargenté, et face à son mari, qu'elle fait profiter à la fois de sa fortune et de sa culture.

Au fur et à mesure qu'André Malraux gagne en visibilité sur la scène littéraire, sa conjointe est néanmoins reléguée à l'arrière-plan. Par son propre mari, qui se montre agacé par ses tentatives de participer aux débats de son temps, mais aussi par les milieux intellectuels, qui ne la présentent plus que comme la « femme de... », dont les activités de traductrice sont rabaisées au rang de simples « amusements ». On peut le voir dans ce portrait d'André Malraux, publié dans la *Gazette de Paris*, dont la moitié est consacrée au « couple charmant » que la jeune femme forme avec l'écrivain et qui accumule les clichés :

33. Cf. Dominique Bona, *Clara Malraux. Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 75. Pendant l'entre-deux-guerres, Clara et André Malraux sont proches du couple de poètes-traducteurs formé par Claire et Yvan Goll.

34. *Ibid.*, p. 75.

35. Clara Malraux, *Le bruit de nos pas*, t. II : Nos vingt ans, Paris, Grasset 1966, p. 143.

36. « Comment alors s'étonner que Breton, qui ne connaissait guère les œuvres de mon compagnon, lui attribuât quelques phrases du grand Allemand [Hölderlin] ? » *Ibid.*, p. 241.

Clara Malraux, si elle est jolie, est de plus fort intelligente et instruite. Ainsi elle demeure la compagne rêvée d'un mari, également son ami et son « copain », qu'elle suit partout... [...] Elle vient de *s'amuser* à traduire le « journal psychanalytique d'une petite fille ». [...] [Elle] s'identifie si bien à cette petite fille que certains s'imaginent qu'il s'agit de son propre journal. Il n'en est rien. Et c'est dommage³⁷ !

L'écrivaine a par la suite souvent présenté son mariage comme une bataille – vouée à l'échec – contre l'invisibilisation. Ainsi explique-t-elle à la fin de sa vie :

Je devais [...] garder l'essentiel de ce qui l'avait intéressé en moi et qu'il [A. Malraux] détruisait chaque jour... souvent le combat que je menais contre lui pour me maintenir, pour ne pas devenir un écho, ou un miroir, l'atteignait au plus vif de son orgueil. [...] Vivre avec lui [...] était un cadeau royal que je payais de ma disparition³⁸.

Parmi les publications des années 1920-1930, une seule correspond réellement à la stratégie décrite ici par Clara Malraux : la traduction déjà mentionnée du roman de Kracauer lui permet en effet d'affirmer sa valeur intellectuelle, mais surtout son « utilité » face à un conjoint qui vit alors déjà en partie avec une autre femme. Les autres textes qu'elle publie à cette époque (et qu'elle ne mentionnera ni dans ses mémoires, ni dans ses entretiens) contribuent au contraire à l'éloigner de l'univers d'André Malraux. C'est le cas du *Journal psychanalytique d'une petite fille*, traduction d'un texte inventé de toute pièce par Hermine von Hug-Hellmuth mais présenté par Sigmund Freud comme l'authentique témoignage d'une adolescente³⁹. Clara Malraux entreprend ce travail alors qu'elle est enfermée à l'hôpital de Phnom Penh à la suite de l'aventure indochinoise du couple⁴⁰ : en choisissant de consacrer son énergie à la psychanalyse, domaine pour lequel son conjoint refusait de montrer le moindre intérêt, elle marque – ne serait-ce que timidement – sa différence. Il en va de même pour sa traduction de *La jeune fille en soie artificielle* d'Irmgard Keun, qui paraît d'abord en feuilleton dans *Marianne* en août et septembre 1933 puis en volume chez Gallimard. Le choix lui a cette fois-ci été soufflé par Bernard Groethuysen, figure clef de la scène littéraire parisienne, auquel elle restera très liée ; la publication dans un journal et chez un éditeur reconnu ne lui permet pas seulement de revenir dans le champ littéraire, mais aussi d'être identifiée, au moins pour un temps, à un nom et à une œuvre qui évoque l'avant-garde berlinoise. En cela, son activité de traductrice est encore émancipatrice : elle permet à Clara Malraux d'apparaître dissociée de son conjoint, à ses propres yeux comme à ceux du public.

Si après la publication du *Livre des comptes* en 1938, dans lequel elle solde littéralement sa relation avec André Malraux, Clara Malraux parviendra effectivement à s'établir en tant qu'écrivaine, elle n'abandonne pas pour autant

37. Claude Pierrey, « André Malraux », *La Gazette de Paris*, 17 novembre 1928 (italiques S.P.).

38. Christian de Barbillat, *Clara Malraux : le regard d'une femme sur son siècle. Biographie-témoignage*, Paris, Perrin, 1986, p. 18.

39. Voir la postface de Hanna Kulessa in *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987.

40. Bona, *Clara Malraux*, p. 140.

la traduction : elle devient dans les années 1950 l'ambassadrice de l'œuvre de Luise Rinser en France, mais se consacre également à Franz Kafka, Iris Murdoch, Ernst Wiechert ou encore Virginia Woolf. À travers ces travaux, elle continue d'affirmer sa propre identité de femme écrivante, comme le suggère cette remarque faite lors d'un entretien au début des années 1980, alors qu'elle vient d'évoquer ses activités de traductrice : « Je crois qu'elles [les femmes] ont une vertu essentielle : l'autre existe davantage en elles. Aujourd'hui elles ont plus facilement tendance à se mettre à la place de l'autre⁴¹ ». Cette vision, qui tend à essentialiser une qualité "féminine", peut paraître aujourd'hui désuète⁴²; elle permet néanmoins de mieux saisir la spécificité du parcours de créatrice de Clara Malraux, pour qui la traduction a constitué à la fois une voie d'émancipation et de construction d'une identité propre.

Jeanne Stern, la traduction comme engagement

À la différence de Clara Malraux, Jeanne Stern, née Machin, ne s'est pour ainsi dire pas exprimée sur son parcours, ce qui montre déjà assez qu'elle ne cherchait pas à lui donner rétrospectivement un sens, à lui donner valeur d'œuvre d'art. Dans un entretien réalisé en 1996 par Ulrike Schütte, on est frappé par la simplicité avec laquelle Stern se raconte et par la place qu'elle accorde au hasard lorsqu'elle relate des épisodes de sa vie dont l'importance historique est pourtant indéniable⁴³. À partir de 1933, elle a en effet œuvré à l'intégration et au sauvetage de nombreux exilés allemands en France, aidant en particulier Anna Seghers et sa famille dans leur fuite; durant son exil au Mexique, elle est engagée aux côtés de son mari, Kurt Stern, dans les réseaux de la résistance communiste allemande. Après la guerre, le couple fait le choix de s'installer à Berlin Est afin de participer au projet de construction d'un État socialiste en RDA⁴⁴. Cette discrétion peut s'expliquer par la date de l'entretien : au milieu des années 1990, alors que le monde entier célèbre en 1989 la victoire de la liberté et de la démocratie, Jeanne Stern apparaît peut-être comme ayant œuvré du "mauvais" côté de l'histoire⁴⁵.

41. De Barbillat, *Clara Malraux*, p. 101.

42. Il s'agit même d'un de ces clichés que les études sur le genre et la traduction ont cherché à démonter. Cf. par ex. Sardin, « Colloque sentimental ».

43. Ulrike Schütte, « *Ich bin immer mit meinen Diplomen gereist*. Jeanne Stern, ein Leben zwischen Deutschland, Frankreich und Mexiko », *ila* 212, 1996, [https://www.ila-web.de/ausgaben/212/ich-bin-immer-mit-meinen-diplomen-gereist], dernière consultation le 25 août 2020.

44. Pour une approche critique de l'activité des Stern à l'époque de la RDA voir Perrine Val, « Jeanne et Kurt Stern, des traducteurs en pleine guerre froide », *Traduire. Revue française de la traduction*, 2019, p. 84-95, [http://journals.openedition.org/traduire/1722], dernière consultation le 25 août 2020.

45. Il faut noter cependant que la modestie et la simplicité sont aussi les qualités mises en avant par les proches de Jeanne Stern, à l'image de Christa Wolf, qui rend un vibrant hommage au couple qu'elle formait avec son mari dans la préface des *Journaux d'internement* de Kurt Stern. Christa Wolf, « *Was mir wahr und gerecht erscheint...* Kurt Sterns Tagebücher Frankreich 1939/40 », in

Née en 1908 dans le sud de la France, Jeanne Stern doit sa connaissance de l'allemand à un long séjour en Allemagne, où elle travaille en tant que jeune fille au pair puis étudie la germanistique. C'est après son retour en France, en 1932, qu'elle entame une carrière de traductrice entièrement placée sous le signe de l'engagement : engagement pour l'idéal communiste et antifasciste, mais surtout engagement pour ce qu'elle considère comme étant sa communauté (*Gemeinschaft*). À la question de Schütte, qui lui demande en 1996 si elle avait envisagé un jour de quitter la RDA, elle répond :

Das Land zu verlassen, wäre [...] ein Geständnis der Schuld gewesen. D.h., ich will gar nichts mehr damit zu tun haben, ich bin keine Sozialistin mehr, ich bin im luftleeren Raum. Das ist vielleicht auch das, was mich erschreckt hat, dieses Gefühl, daß ich nicht zu einer verschworenen Gemeinschaft gehöre. Eine Gemeinschaft, wo einer für den anderen aufkommt⁴⁶.

Ce qui se présente ici comme une justification du soutien de Jeanne Stern à la RDA, matérialisé dans plusieurs scénarios de films et publications réalisés en collaboration avec Kurt Stern ainsi que des traductions de Bertolt Brecht, Alexander Abusch, Friedrich Engels et Anna Seghers, pourrait aussi servir de légende aux travaux réalisés avant et pendant la guerre. Certes, la jeune femme a alors fait siennes les convictions politiques de son mari et les sert par ses traductions, dont la plupart paraissent d'ailleurs aux Éditions sociales, organe de publication du Parti communiste français. Mais, sur un plan plus personnel, ses activités de traductrice semblent davantage encore une manière de créer des réseaux de solidarité, de donner corps à l'idée quelque peu abstraite de cette communauté de combat prônée par le PCF et les intellectuels antifascistes.

Lorsque dans les années 1930 elle traduit Gustav Regler⁴⁷, Erich Kästner⁴⁸, Egon Erwin Kisch⁴⁹, et surtout Anna Seghers⁵⁰, Jeanne Stern se place en effet entièrement au service de sa « communauté » : celle des intellectuels engagés dans la lutte contre le fascisme, pour lesquels l'accès au marché français du livre est une question de survie. Même la traduction du roman à succès de Manfred Hausmann⁵¹, auteur converti au catholicisme qui n'a *a priori* aucun lien avec les milieux antifascistes, pourrait être comprise comme un geste de

Kurt Stern, *Was wird mit uns geschehen? Tagebücher der Internierung 1939 und 1940*, éd. par Christian Löser et Lucienne Steinitz, Berlin, Aufbau-Verlag, 2006, p. 5-15.

46. Schütte, « *Ich bin immer mit meinen Diplomen gereist* ».

47. Gustav Regler, *La Sarre en feu*, trad. Jeanne Stern, Paris, Éditions sociales internationales, 1934 ; Gustav Regler, *La passion de Joss Fritz*, trad. Jeanne Stern, Paris, Éditions sociales internationales, 1937.

48. Erich Kästner, *Le 35 mai, ou Conrad chevauche vers les mers du Sud*, trad. Jeanne Stern et Marie Lahy-Hollebecque, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1936.

49. Egon Erwin Kisch, *La Chine secrète*, trad. Jeanne Stern, Paris, Gallimard, 1935.

50. Anna Seghers, *Le Chemin de février*, trad. Jeanne Stern, Paris, Éditions sociales internationales, 1936. La traduction de ce roman a été rééditée en 2010 chez Aden (Bruxelles). Après la guerre, Jeanne Stern traduit successivement *Transit* (1947), *Das Ende/ La Fin* (1949), *Sagen von Artemis/ Légendes d'Artémis* (1949), *Die Kraft der Schwachen/ La Force des faibles* (1968).

51. Manfred Hausmann, *Le Nommé Lampion, chemineau*, trad. Jeanne Stern et Louise Lacoey, Paris, Rieder, 1934.

solidarité : Jeanne Stern la réalise en effet en collaboration avec “Louise Lacooley”, pseudonyme de Rudolf Frank, écrivain et homme de théâtre juif empêché de toute activité à partir de 1933⁵².

On retrouve une trace de cette forme d’engagement politique et personnel par la traduction dans une des rares lettres où Anna Seghers évoque de manière plus circonstanciée sa relation avec sa traductrice et surtout proche amie. Face à son agent Bronislaw J. Buber elle s’inquiète en 1949 que Jeanne Stern ait pu être blessée par le fait qu’on lui ait préféré Raymond Henry pour la version française de *Die Toten bleiben jung* (1949) et regrette des jugements « injustes » sur sa récente traduction des *Légendes d’Artémis* (1949)⁵³. L’inquiétude de Seghers montre que le dévouement, l’engagement de sa traductrice se conçoit à double sens. Dans l’entretien avec Schütte déjà cité, Jeanne Stern précise d’ailleurs l’idée qu’elle se fait de la communauté, en insistant sur la dimension de confiance mutuelle : « On ne peut vivre, je ne pourrais vivre si je ne faisais pas confiance aux gens. Au départ, il faut que je puisse partir du principe que la personne qui se trouve face à moi, que la personne à qui j’ai affaire est honnête⁵⁴. »

Christa Wolf affirme au sujet de Kurt et Jeanne Stern qu’on ne peut pas les concevoir l’un sans l’autre⁵⁵. Sans remettre en question la solidarité et l’égalité bien réelles à l’intérieur de ce couple, il pourrait néanmoins s’avérer fructueux de se pencher plus avant sur l’œuvre singulière de la traductrice Jeanne Stern dans une époque mouvementée.

S’intéresser aux œuvres de traductrice de Clara Malraux et de Jeanne Stern pendant l’entre-deux-guerres permet de faire émerger différentes manières de concevoir l’écriture au féminin. Si l’on consent à laisser de côté les conceptions univoques de l’art et de la création toujours en vigueur à cette époque, les œuvres de ces deux femmes témoignent en effet d’authentiques pratiques créatrices, aux prises avec les réalités sociétales et culturelles de leurs temps. Pour la première, la pratique de la traduction permet d’affirmer progressivement son individualité et ouvre la voie à d’autres pratiques d’écriture tout aussi singulières. Pour la seconde, elle se conçoit au contraire comme un moyen d’intégration dans une

52. À propos des pseudonymes de Rudolf Frank, voir Anat Steinberg, « Stagestruck. Jewish Attitudes to the Theatre in Wilhelmine Germany », Jeanette R. Malkin, Freddie Rokem, *Jews and the Making of Modern German Theatre*, University of Iowa Press, 2010, p. 59-76, ici p. 70.

53. « Ich frage mich auch, ob wir vielleicht etwas ungerecht in der Beurteilung ihrer letzten Uebersetzung waren. Beispiel: « die Kuecken hinter der Ente » sie hatte sich das und vieles andere genau ueberlegt. Keineswegs muede uebersetzt. » Lettre d’Anna Seghers à Bronislaw J. Buber du 13 juin 1949 in Anna Seghers, *Briefe 1924-1952*, éd. par Christiane Zehl Romero, Almut Giesecke, Berlin, Aufbau-Verlag, 2008, p. 342-347, ici p. 345.

54. « Man kann nicht leben, ich könnte nicht leben, wenn ich den Menschen mißtrauen würde. Ich muß als Eingangssituation annehmen, der Mensch, der mir gegenüber sitzt, mit dem ich zu tun habe, dieser Mensch ist ehrlich. » Schütte, « *Ich bin immer mit meinen Diplomaten gereist* ».

55. « Man muss die beiden immer zusammendenken. » Wolf, « *Was mir wahr und gerecht erscheint...* », p. 6.

communauté à la fois politique et culturelle, au sein de laquelle l'artiste ou l'écrivain.e n'est pas vu comme un individu isolé, mais comme un être pris dans des réseaux de solidarités. Bien qu'elles ne soient ni artistes maudites, ni féministes engagées, les traductrices Malraux et Stern enrichissent par les engagements qu'elles ont portés la vision que nous pouvons avoir de la vie littéraire dans les années 1920-1930.