

Gide traduit (par) Conrad¹

par

RUSSELL WEST

« *Ship rolling heavily in a high cross swell* », écrit le jeune second de la nouvelle de Conrad, *Typhoon*, « *Heavily is no word for it* » (Dent 26²). Gide à son tour traduit cette rumination par : « "Fatigue n'est pas tout à fait le mot qui convient", se dit-il à lui-même » (Gallimard, 60). « Fatigue n'est pas tout à fait le mot qui convient » : la traduction de cette phrase non plus. Il n'est pas dans notre intention d'entreprendre ici une étude de la qualité de la traduction de Gide, comme l'ont déjà fait plusieurs chercheurs³. Il serait tout à fait légitime de mener une enquête sur

1. Je tiens à remercier MM. les Professeurs Stuart Barr et Walter Putnam de leur aide et encouragement précieux dans la préparation de cet article, ainsi que Catherine Jamet.

2. Nous utilisons dans cette étude l'édition de *Typhon*, traduit par André Gide, Gallimard, 1923, traduction de *Typhoon* de Conrad (Collected Edition, chez Dent ; toute référence à cette dernière édition sera donnée dans le corps du texte, suivant la notation *Dent*).

3. René Rapin, « André Gide et sa traduction du *Typhoon* de Joseph Conrad (avec deux lettres inédites) », *André Gide 4*, Lettres Modernes, 1973, pp. 187-201 ; Jean Maillot, « André Gide traducteur de Conrad », *Babel*, vol. XX n° 2, 1974, pp. 63-71 ; Nicolas Sims, *Gide traducteur d'anglais littéraire*, thèse, Université McGill, Montréal, 1981 ; Stuart Barr, « Gide traduit Conrad », in *André Gide et l'Angleterre*, éd. Patrick Pollard (Actes du colloque de Londres, 22-24 nov. 1985), Birbeck College, Londres, 1986, pp. 36-41 ; « Gide, Conrad, Isabelle Rivière et la traduction de *Victory* », *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 12, 1981, pp. 172-86 ; Walter Putnam III, « André Gide's translation of Conrad's *Typhoon* », in *Proceedings of the 1987 Conference of the American Translators Association*, Medford, N.J., Learned Information, 1987, pp.

sur la réussite ou non de la traduction de Gide, basée sur un examen détaillé de tels extraits, contrebalançant peut-être les nombreuses critiques sévères du travail fait par lui.

Mais entre ces deux textes, en anglais et en français, il est possible d'établir un autre rapport, non pas celui de la correspondance entre la version de départ et la version d'arrivée ; mais plutôt celui du *processus* qui a lieu lors de l'engendrement d'un deuxième texte censé être le même que le texte premier, et en même temps radicalement autre : processus d'appropriation, de transformation, enfin de production. C'est ce processus de la traduction qui fera l'objet du présent article. Gide lit et par la suite traduit Conrad, déclenchant un *processus* qui bientôt le dépasse ; Gide se trouve ainsi *traduit* par un texte qui *fait le procès* de son propre *processus de traduction*. Nous tracerons le destin de la traduction gidienne, nous concentrant sur la traduction de *Typhoon*, traduction qui s'inscrit dans le contexte de la crise subie par Gide pendant la première guerre mondiale.

1. Premières influences

Gide nous raconte à plusieurs reprises la première occasion où il a entendu le nom de Conrad ; c'est Claudel qui lui fait connaître l'écrivain anglais, en décembre 1905⁴. Il faut attendre cinq années pour voir l'effet de ce premier entretien au sujet de Conrad, qui ne fut pourtant pas sans avoir marqué l'esprit de Gide ; car c'est à Claudel que Gide écrit en 1910 pour lui dire qu'il lit *Le Nègre du « Narcisse »*⁵. On peut dire avec certitude que Gide, entre 1910 et 1916, donc avant d'aborder la traduction de *Typhoon*, connaissait déjà cinq romans de Conrad (*Le Nègre du « Narcisse »*, *The End of the Tether*, *The Mirror of the Sea*, *Lord Jim* et *Almayer's Folly*) et qu'il avait probablement lu également *Victory*, *Chance*, *Youth*, *Heart of Darkness* et évidemment *Typhoon*. Il semble qu'il les avait tous lus en anglais, à l'exception du *Nègre*. Gide, déjà en plein parcours littéraire, découvre donc entre 1910 et 1915 les œuvres du romancier anglais

243-9 ; Id., « De *Typhoon* à *Typhon* : Gide et sa traduction de Conrad », *BAAG* n° 89, janvier 1991, pp. 77-90 ; J. H. Stape, c. r. des *Œuvres* de Conrad (Pléiade), *Conradiana*, vol. 12 n° 2, novembre 1987, pp. 184-6 ; Sylvère Monod, « Gide / Conrad : Histoire d'une amitié », *Magazine littéraire*, n° 297, mars 1992, pp. 56-8.

4. Gide, « Joseph Conrad », *La NRF*, décembre 1924 (*Hommage à Conrad*), pp. 659-60 ; *Journal I*, p. 191 (17 décembre 1905).

5. Lettre de Gide à Claudel du 12 mars 1910, *Correspondance Paul Claudel — André Gide*, Paris : Gallimard, 1949, p. 128.

dont il devait projeter de traduire *Lord Jim* et *Heart of Darkness* ⁶. Quelles étaient au juste les caractéristiques du texte conradien qui ont pu le marquer d'une façon tellement bouleversante qu'il traduisit effectivement un ouvrage de l'écrivain anglais en français ?

Dans ses récits et romans, Conrad présente souvent un héros qui s'oppose à un groupe, ou qui existe en marge de la société, que ce soient des héros maudits comme, par exemple, Waits et Donkin dans le *Nègre*, Almayer, Kurtz, ou Jim ; ou le narrateur Marlow qui jette un regard sceptique sur les événements qu'il narre et commente. Conrad lui-même vécut longtemps en marge de la société, d'abord en enfant de parents exilés politiques, et en tant qu'orphelin dans son pays natal, la Pologne ; ensuite en tant que marin en France et en Angleterre ; et finalement comme l'écrivain reclus qui n'a joui d'un véritable succès littéraire qu'à la fin de sa vie. Le double thème de la marginalisation vis-à-vis d'une société dont on méprise la mentalité de troupeau, et le sentiment d'isolement par rapport à une communauté dont l'individu a besoin pour se constituer une identité stable est constant chez lui. Il n'est guère besoin de dire à quel point ce thème aurait pu faire appel à la sensibilité de Gide, préoccupé comme il l'était avec la constitution de sa propre identité, d'abord à partir d'une vocation littéraire et ensuite à partir d'une pratique homosexuelle.

La production littéraire de Conrad met en question constamment l'individu et entraîne à chaque instant chez le héros conradien une confrontation avec soi-même. Dans ses romans, Conrad se refuse à accepter les idées reçues relatives à la constitution du moi. Chaque roman questionne les fonds inaperçus du moi que la société préfère d'habitude laisser dans l'ombre et qui restent ainsi invisibles, relégués aux marges de la société (perversion) ou du moi (inconscient). Il s'agit de passion incestueuse (*Almayer*), de trahison et de lâcheté (*Lord Jim*), de barbarie (*Heart of Darkness*) ou de désespoir (*The End of the Tether*). Le plus souvent, c'est le voyage qui fournit le cadre à ces récits où se passe une confrontation avec l'altérité foncière qui se cache dans le moi. Inutile de dire, après des études telles que celle de Pierre Masson, toute l'importance du voyage pour l'éthique et l'esthétique de Gide ⁷. Le voyage en tant que rupture et transformation dans les romans de Conrad devait forcément éveiller l'intérêt de Gide.

6. W. Putnam, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Saratoga, Cal. : ANMA Libri (Stanford French & Italian Studies, 67), 1991, p. 161 ; Conrad, *Lettres françaises*, Paris : Gallimard, 1930, p. 134.

7. Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983.

Il s'agit aussi chez Conrad des paradoxes qui forment le noyau du roman, et autour duquel le narrateur tisse son récit « peu concluant » (*Heart of Darkness*). Jim fait-il preuve de lâcheté honteuse ou de romantisme naïf ? Faut-il condamner Kurtz de s'être consacré au cannibalisme ou le louer d'avoir maintenu malgré tout l'idéal salvateur d'un colonialisme éclairé ? De tels paradoxes, n'admettant aucun jugement définitif, ont pour effet de pourfendre les règles morales et les éthiques figées de la société bourgeoise, les ouvrant ainsi à une extériorité inassimilable. On sait que Gide a lancé dans *La NRF* une rubrique intitulée « Ne jugez pas » ; la présence de la même problématisation du jugement chez Conrad ne pouvait pas manquer de l'interpeller. Écrivant à Conrad en 1921, Gide loua sa capacité d'aborder « les plus étranges problèmes moraux », et par là, de forcer le lecteur à se mettre en question⁸. Ce que John Batchelor appelle « *Conrad's notorious capacity for dramatizing paradox*⁹ » vient à la rencontre du travail de Gide contestant les idées morales trop fixes de son temps. Il ressort donc de nos considérations que la pratique esthétique et éthique de Conrad recoupe celle de Gide ; c'est pour cela que ce dernier se montre tellement interpellé par les textes de Conrad qu'il a pu lire entre 1910 et 1916, et qui ont déclenché le désir de traduire *Typhoon*, tâche entamée en 1916. Mais avant d'en venir à examiner cette traduction, il convient de jeter un coup d'œil sur un cas exemplaire de l'interpellation, celui de l'influence que *Lord Jim* a pu exercer sur Gide, et qui s'inscrit dans les indices intertextuels marquant *Les Caves du Vatican*.

Il n'est pas sans pertinence de remarquer que Gide songea (quoique après la guerre) à traduire *Lord Jim*, signe de l'importance que tenait ce livre dans son esprit¹⁰. Effectivement, il avait puisé l'épigraphe du V^e livre des *Caves* dans le *Lord Jim* de Conrad, ce qui souligne la préoccupation commune aux deux livres : deux jeunes hommes se trouvent face à la réalité du monde, qui résiste à leurs conceptions idéales, les obligeant à faire face à la problématique du comment vivre.

— There is only one remedy. One thing alone can cure us from being ourselves.

— Yes ; strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live. (*Romans*, 821).

8. Lettre de Gide à Conrad, 16 octobre 1921 (Ivo Vidan, « Thirteen letters of André Gide to Joseph Conrad », *Studia Romanica et Anglicana*, t. XXIV, décembre 1967, p. 163).

9. John Batchelor, *Lord Jim*, Londres : Unwin Hyman, 1985, p. 145.

10. W. Putnam, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, p. 161.

Mais Gide utilise Conrad, si l'on peut dire, pour dépasser Conrad. Là où Conrad esquisse la perte de l'individu soumis à la recherche illusoire d'un idéal de soi qui reste à jamais hors de sa portée, Gide utilise l'éclatement des conceptions idéales pour ouvrir le texte vers une réalité éthique. C'est la prise de conscience du fait que l'on ne peut conjurer l'existence des relations éthiques, contre quoi Lafcadio bute à la suite de son acte gratuit et le meurtre de Fleurissoire, qui fait se déverser la « sottie » de Gide dans le réel social. Edmond Jaloux déclare que « Joseph Conrad est peut-être le seul grand romancier d'aventures qui soit un grand psychologue ¹¹ ». Le perspicace de cette remarque repose dans le fait que ces deux aspects caractérisent Gide aussi en tant qu'auteur des *Caves du Vatican* ; ils caractérisent le parcours ainsi entamé, dans la mesure où il est en train de quitter le monde intensivement psychologique des premiers romans, pour entrer dans un univers plus extériorisé, celui de l'aventure. Conrad, incorporant ces deux aspects qui forment des jalons sur le chemin parcouru par Gide, facilite la transformation de ce dernier.

Les Caves du Vatican sera publié en 1914 ; Gide aura évidemment sa source conradienne toujours à l'esprit pendant cette année, car à la veille de la guerre, il en fera mention plusieurs fois dans son *Journal*. Pourtant, c'est la question de la lâcheté chez Jim qui le préoccupe (*J I*, 466). Le versant éthique, relationnel, du texte conradien, qui l'interpella auparavant, se trouve déplacé par l'aspect de la survie du moi, aux dépens des autres, problème qui constitue également le sujet même de *Lord Jim*. C'est donc l'aspect régressif du texte de Conrad qui ressort ici. Effectivement, face aux événements de la guerre, Gide aura tendance à reculer devant la réalité brutale, n'entamant un nouvel engagement avec la réalité sociale qu'après la fin des hostilités.

2. Gide et la guerre

Dans un épisode de *Typhon*, l'orage interpelle MacWhirr, lui parle : il « restait aux écoutes, comme s'il se fût attendu d'un moment à l'autre à entendre crier son nom à travers la clameur confuse qui soudain avait envahi son navire » (82), ce qui n'est pas sans rappeler la réponse de Gide à l'orage qu'il traverse, la guerre : « La nuit du 12 au 13 fut emplie des horribles voix de la tempête. X. se demandait avec angoisse *contre qui* cette tempête soufflait » (*J I*, 488, 12 septembre 1914 ¹²). Le calme im-

11. Edmond Jaloux, « Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais », *La NRF*, décembre 1924 (*Homage à Conrad*), p. 718.

12. Il y a là des échos également d'un autre texte de Conrad, que Gide con-

perturbable de MacWhirr, tenant à son manque d'imagination (« N'ayant d'imagination que tout juste ce qu'il en fallait pour le porter d'un jour à l'autre, et pas plus, il demeurerait tranquillement sûr de lui, sans pourtant jamais se monter le coup » [11-2]), recoupe l'expérience de Gide au début de la guerre : il « s'étonnait du calme de certains ; il admirait d'abord, jusqu'à l'instant où il comprit que ce calme était dû au parfait manque d'imagination » (*J I*, 481, 28 août 1914). Conrad nous dit de MacWhirr que « l'ouragan s'était même introduit dans les aménagements de sa vie privée, ce qui n'était encore jamais arrivé » (186) ; la guerre en tant que tempête, image qui revient sous la plume de Gide plusieurs fois, s'insinue aussi dans sa vie privée, s'inscrivant dans le *Journal*. Le langage qu'il utilise s'apparente à celui de Conrad ; le texte de Conrad semble parler à Gide à tel point que les mêmes expressions et thèmes — l'orage, les voix, invasion de la vie privée, inscription par force dérangeant l'espace d'écriture — refont surface dans le *Journal*. Il est impossible de savoir si Gide avait déjà lu *Typhoon* au début de la guerre ; en tout cas, qu'il l'ait déjà lu, et que les expressions conradiennes l'aient tellement marqué qu'elles ressurgissent dans sa propre écriture ; ou qu'il l'ait lu avec plus d'intérêt précisément en découvrant que Conrad utilisait les mêmes tournures de phrase que lui-même avait déjà utilisées pour donner des mots à son expérience de guerre, peu importe. Il suffit de noter qu'un phénomène de « traduction » entre le texte conradien et le texte gidien a lieu dès les premiers jours de 1914, présage de la traduction qui suivra.

La crise que deviendra la guerre de 1914-18 chez Gide s'annonce très tôt. Dès les premiers jours des hostilités, Gide s'engage dans un travail de volontariat, activité épuisante qui le laisse étourdi et vidé d'énergie créative.

Les problèmes s'aggravent autour du thème de la conversion : plusieurs amis se convertissent, et espèrent ou même demandent que Gide aille dans le même sens. Cette lutte intérieure ajoute au stress de l'activité de Gide au Foyer Franco-Belge, et contribue à son sentiment croissant de marginalité. Qu'il s'agisse des questions de la foi, de l'homosexualité, au sujet de la guerre ou de la propagande hypocrite (*J I*, 500, 525, 580-1), peu importe, Gide a l'impression de parler seul. La voix de Gide est une voix marginale, qui ne se fait guère entendre.

La crise chez Gide revêt deux autres aspects, qu'il suffit de noter ici

naissait bien : « There was a fierce purpose in the gale, a furious earnestness in the screech of the wind, in the brutal tumult of earth and sky, that seemed directed at him » (*Lord Jim*, « World's Classics », p. 7).

en passant : d'abord, il s'agit d'une crise corporelle. Gide se plaint constamment de fatigue, d'insomnie, de maux de tête, de torpeur. Inutile de citer les maints endroits où le corps malade de Gide se trouve mentionné pendant la guerre, il y en a tant. Le malaise corporel de Gide pendant cette période est également d'ordre sexuel. La hantise de la masturbation le traque constamment. Ensuite, la crise devient une crise de créativité. Gide semble être paralysé aux sources mêmes de sa puissance créatrice par l'horreur de la guerre qu'il n'arrive pas à filtrer. La guerre, c'est une véritable lacune dans sa production littéraire, un temps où il parvient tout au plus à arracher de lui-même quelques préfaces, essais et une autobiographie.

À plusieurs reprises, juste avant le début de la guerre et également en 1915, Gide note dans son *Journal* des départs avortés pour l'Angleterre (*J I*, 444, 446, 509). Sans autre explication, ces départs précipités, auxquels il renonce au dernier moment, apparaissent comme des fuites : Gide qui semble vouloir fuguer vers l'Angleterre, est cependant heureux, après coup, de ne pas l'avoir fait. Partir, dans le contexte de l'Angleterre, semble être un réflexe de crise, une réponse irréfléchie à une vie devenue insupportable, une fuite devant l'intolérable. L'Angleterre, c'est la possibilité de *se sauver* dans les deux sens du mot. Si l'Angleterre représente, tout le long de la guerre, un lieu autre, une marge où le sujet marginalisé peut se nourrir dans son état et y puiser de la force, le départ en 1918 avec Marc Allégret signifie la réalisation concrète et l'appropriation définitive de cet espace en marge. Au dire d'A. Goulet, « pour Gide [...], l'Angleterre est donc le pays de la libération et de la rupture ¹³ ». L'Angleterre et sa littérature assument un attrait double, les deux aspects se renforçant l'un l'autre, faisant en sorte que le pays, les mots anglais que Gide parsème dans ses écrits, les textes anglais, et la figure quasi mythique de Conrad lui-même revêtissent tous une importance inouïe.

C'est dans ce contexte-là que Gide va se tourner davantage encore vers la littérature anglaise, en particulier les romans de Conrad. Il dira en 1922 : « Ce n'est pas peur de me tromper, c'est besoin de sympathie qui me fait rechercher avec une inquiétude passionnée l'appel ou le rappel de ma propre pensée en autrui ; [...] qui me fit enfin traduire Blake et présenter ma propre éthique à l'abri de celle de Dostoïevsky » (*J I*, 739). Dans cette perspective, la remarque de Margaret Mein prend toute son ampleur : « la littérature anglaise a servi à Gide à dégager sa différence,

13. Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : Lettres Modernes, 1985, p. 171.

sa voix authentique¹⁴ ». Son statut d'« outsider » rend impératif chez lui le besoin d'un point appui pour ne pas sombrer dans la marginalité totale et, par conséquent, dans le mutisme. C'est ainsi qu'il se tourne vers la littérature anglaise, cherchant dans un pays marginalisé par rapport à la France (centre de son propre univers), un lieu pour étayer sa propre marginalité et lui donner un sens. Nous avons dégagé plus haut les éléments de la poétique de Conrad qui auraient pu interpellé Gide dans sa recherche littéraire d'avant la guerre ; il semble probable que la crise qu'a subie Gide de 1914 à 1917 a ajouté à l'attrait de cette altérité littéraire dont il avait tant besoin.

Il semble que l'intérêt du texte conradien chez Gide soit suscité surtout par sa façon de dégager une certaine valeur d'altérité ; mais il y a une raison plus urgente qui fait que le texte conradien représente une solution de compromis pour Gide en pleine crise de créativité. À plusieurs reprises dans le *Journal*, la traduction fait figure de travail, d'écriture, remplaçant la véritable écriture littéraire que Gide est incapable d'accomplir pendant ces années sombres : « [...] je voudrais reprendre l'habitude de me lever tôt [...] je pourrais étudier mon piano, par exemple, ou m'occuper à une traduction [...]. Dans quelque temps je serais peut-être même capable de recommencer à écrire » (*J I*, 526, 16 janvier 1916). En fait, la traduction existe pour donner une relance à l'écriture, comme l'écriture d'un journal. Ni l'un ni l'autre ne vaut la véritable écriture ; les deux ont une valeur de substitut, assurant que le sujet ne sombre pas dans le mutisme tant qu'il n'est pas capable de garantir une véritable production littéraire. Ainsi la traduction pour Gide lui assure-t-elle une place dans la sphère publique, que, faute d'écrire des romans, il risque de perdre. C'est la traduction, production littéraire au second degré, qui lui permet de retenir un profil littéraire malgré la période de stérilité créatrice qu'il traverse. Walter Putnam résume de façon heureuse : « En abordant sa tâche de traducteur, Gide s'appropriait en quelque sorte un texte qu'il aurait pu ou aurait voulu écrire lui-même ; la traduction constituait en cela le pendant de son activité d'écrivain. Et comme ce fut le cas avec *Typhoon*, il y eut le plus souvent recours dans des périodes de sa carrière où il ne parvenait pas à mener à bien sa propre œuvre¹⁵ ».

La question se pose forcément : pourquoi *Typhoon* ? On sait que

14. Margaret Mein, « Gide et la littérature anglaise », in *Entretiens sur André Gide* (dir. Marcel Arland et Jean Mouton), Paris-La Haye : Mouton, 1967, p. 147.

15. Walter Putnam, « De *Typhoon* à *Typhon* : Gide et sa traduction de Conrad », p. 80.

Gide avait songé à traduire *Heart of Darkness* et *Lord Jim*. Pourquoi alors son choix tombe-t-il sur *Typhoon*, alors que, au dire de W. Putnam, « ce court roman de Conrad ne semble correspondre ni à la sensibilité, ni aux préoccupations de Gide ¹⁶ » ? C'est justement en ce qu'il présente de différent par rapport aux romans tels que *Heart of Darkness* ou *Lord Jim* que *Typhoon* devient peut-être intéressant pour Gide en pleine crise de 1915 à 1917. Il n'y a d'abord aucune faillite, aucune inadaption de la part du héros : le capitaine MacWhirr ne dévie pas de son chemin tout droit, et survit à la tempête. Il n'y a aucune mise en question, surtout du côté langagier. Tandis que dans d'autres romans de Conrad, le langage en tant que moyen stable de représentation se trouve mis en cause, et avec lui toute base de certitude épistémologique, MacWhirr refuse toute alternative au modèle langagier qui envisage les mots comme les correspondances plates des faits. Selon cette conception du monde, les mots ne sont ni capables de déséquilibrer l'expérience que le sujet a du monde, ni guère nécessaires à son action dans le monde. Là où Jim et Kurtz, à travers l'écran relativisant de la narration de Marlow, ébranlent toutes les traditionnelles certitudes occidentales, MacWhirr accomplit son devoir sans avoir besoin des mots — ils l'en empêcheraient peut-être — et parvient à *traverser le typhon et mener son navire à bon port*. Il n'est guère difficile de voir à quel point *Typhoon* dut correspondre à l'expérience réelle de Gide, mais également à son désir d'échapper à l'angoisse et au déchirement causés par la guerre.

Quand Conrad évoque, au pire de l'orage, la « nostalgie affreuse de la paix » (113, 117), il a peut-être déjà épinglé la motivation profonde de Gide en choisissant *Typhoon* comme le texte qu'il traduira. La guerre le met en question au plus profond de son être, ce n'est donc pas les textes de la mise en question qu'il va aborder ; plutôt, un texte qui le rassurera quant à l'existence d'un moyen de se tirer de la crise qu'il subit. C'est dans ce sens que nous pouvons constater que la traduction de *Typhoon* est *régressive*.

C'est de façon ambiguë que Gide utilisera la traduction de Conrad pour retrouver sa stabilité pendant la crise de la guerre : d'une part en s'accrochant aux réseaux masculins, donc du côté de l'écriture et du père ; d'autre part en recourant à la misogynie, donc en se libérant aux dépens de l'autre.

16. *Ibid.*, p. 86.

3. Typhon : *Transfert*.

Le jeune officier Jukes, au moment de se faire presque noyer par les immenses lames qui tombent sur le navire, voit comme dans « une sorte d'hallucination, un carrousel de visions fugaces [...qui] lui remémora quantité de faits sans aucune relation avec la situation présente » (114). Que ces visions n'aient aucune relation avec le présent, dans le contexte de Gide, on le verra, est bien discutable, et dans le contexte de Gide l'est encore moins. Suit un triptyque : d'abord le père de Jukes, « un digne commerçant, qui, à un mauvais tournant des affaires, se mit au lit tranquillement et passa aussitôt de vie à trépas avec une résignation exemplaire » ; ensuite, Jukes lui-même : « Puis une certaine partie de cartes que tout jeune encore il avait fait dans la Baie de la Table, à bord d'un navire depuis perdu corps et biens ». Il s'ajoute à cette deuxième partie

les sourcils broussilleux de son premier commandant. Puis il se rappela sa mère, et sans plus d'émotion qu'il n'en avait eu dans le temps [...] il la voyait assise près de la fenêtre avec un livre, — sa mère morte elle aussi maintenant — cette femme résolue, que la mort de son mari avait laissée dans la gêne ; mais qui avait élevé son garçon d'une façon si ferme. (114-5.)

Ce triptyque correspond étroitement au triptyque familial de Gide. Le choix de cette nouvelle comme tâche pour Gide traducteur ne paraît pas si hasardeux si l'on tient en compte que le père de Gide décéda avant que Gide n'atteignît onze ans ; que sa mère elle aussi avait élevé son fils « d'une façon si ferme ». L'on pourrait dire aussi que la femme qui lit, dans ce schéma, ne correspond pas à la mère de Gide, mais plutôt à celle qui prend la place de la mère une fois qu'elle meurt : Madeleine, qui, jeune, elle aussi avait partagé les goûts littéraires de son ami et cousin. Le père mourant précocement, c'est la mère qui prend la place prépondérante chez Gide, provoquant un déséquilibre dans la configuration psychofamiliale et un désarroi chez Gide, qui sera le moteur de sa production littéraire. C'est cette configuration familiale qui se trouve projetée dans le texte de Conrad. Au centre du triptyque, naturellement, se situe le moi, d'une part survivant à un naufrage, et d'autre part opérant, dans le jeu des cartes, un jeu avec les signes, une « pratique du papier » comme A. Compagnon décrit le travail textuel¹⁷ ; les deux niveaux symboliques se rejoignent dans le contexte de Gide, qui subit lui aussi une « tempête » en tant que « noyé qui perd courage et ne se défend plus que faiblement (JI, 516, 19 septembre 1916), mais essaie de maîtriser sa situation par des stratégies textuelles.

17. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, p. 17.

À ces considérations, il faut ajouter encore quelques points. Faute de véritable père dans le triptyque, il faut chercher un substitut, une figure capable de restaurer l'équilibre dans un monde dominé par une mère dite « phallique ». Le nouveau personnage qui représente l'autorité, cumulant les fonctions des figures parentales déséquilibrées, pour les remettre en bon équilibre, c'est d'abord le capitaine du premier navire de Jukes, et par la suite, le capitaine du présent navire ; pour Gide, comme scripteur lui aussi travaillant entre et à partir de ces deux figures psychiques, celle du père disparu et celle de la mère trop présente, cette place sera prise par une espèce de père de l'écriture. Le ton de l'hommage de Gide à Conrad, publié dans *La NRF* en décembre 1924, nous apprend que ce père de l'écriture, pendant un certain temps, c'est Conrad : « De mes aînés, je n'aimais, je ne connaissais que lui¹⁸ ».

Si ce triptyque nous donne un aperçu de la situation psychologique de Gide, il faut avouer que même déguisé par sa place dans un autre récit, ce registre des acteurs dans son drame intérieur reste assez explicite. Il ne surprend guère, donc, d'apprendre que deux acteurs dans ce drame sont néanmoins restés dans les coulisses, dont le triptyque ne souffle mot. Quel est le refoulé dans ce texte ? Ou plutôt, où est-il ? Il se cache dans un lieu de contiguïté directe, dans une *proximité* voisine, à l'intérieur et à l'extérieur. Le refoulé constitue toujours une menace pour le sujet ; or, les deux grandes menaces dans *Typhon* sont d'une part les Chinois déchainés dans la cale du navire, et d'autre part le typhon et la mer. La mer et les Chinois se rejoignent selon une contiguïté phonique : « Dans l'obscurité [de la cale], Jukes, mal assuré sur ses jambes, tendit l'oreille vers des clabaudements affaiblis ; ils venaient de tout près de lui, semblait-il. De là haut, le tumulte plus imposant de l'orage descendait sur ces bruits » (134).

C'est cette contiguïté phonique qui peut nous renseigner sur la signification du refoulé extérieur, la mer. En traduisant « sea » par « mer », le texte produit une homophonie avec « mère », homophonie inévitable, mais qui recouvre chez Gide un contenu psychique inavouable. Gide est bien conscient de la problématique de la traduction d'un contenu psychique latent d'un texte à traduire vers un texte traduit. « Ce sont souvent, ce sont toujours les phrases les plus mal écrites, celles que l'auteur a écrites le plus vite, qui donnent au traducteur le plus de mal », déclare-t-il dans sa lettre sur la traduction à André Thérive¹⁹. Ces phrases écrites en vi-

18. Gide, « Joseph Conrad », *La NRF*, décembre 1924, p. 659.

19. Gide, « À André Thérive (non envoyée) », *La NRF*, septembre 1928, p. 312.

tesse, c'est là où l'on réfléchit le moins, où le plus de jeu et d'inconscience rentre dans le langage. La solution qu'il préconise est justement celle du jeu dans le texte en la langue d'arrivée : « il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases, et d'exprimer, sans en rien perdre, pensée et émotion, comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant beaucoup de la simple littéralité²⁰ ». La nécessité de la traduction fait ressortir dans la tempête que subit Gide la grande problématique qui reste le non-dit de tout son travail littéraire : la relation ambiguë et conflictuelle avec la mère. Cette traduction met en scène la position de proximité de la mer, toujours présente au niveau phonique dans le récit (où /mer/ est un phonème identique, quelle que soit sa graphie), mais refoulé par la loi sémantique qui dicte que « mer » et « mère » ont des significations différentes. Nous avons affaire ici à une pratique qui a pour effet d'enfreindre les règles sociales, à l'instar de la stratégie élaborée par l'essai de linguistique féministe de Luise Pusch, qu'elle nomme la « gezielte Regelverletzung²¹ » (atteinte délibérée aux règles) où la mise en œuvre des usages grammaticaux abusifs fait ressortir l'interdit des pratiques langagières et sociales. C'est la sémantique qui assure que le contenu refoulé ne fait pas surface ; c'est la phonétique qui garantit qu'il fait retour.

La mère est une menace pour Gide. C'est elle qui le juge, qui le contrôle, qui ne le comprend pas. Le texte de *Typhon* critique la femme de MacWhirr, qui, après avoir reçu pendant des années des lettres banales de son mari, ne lit même pas jusqu'au bout la lettre écrite après l'expérience bouleversante de la tempête. Elle ne l'écoute pas, elle ne le lit pas, elle ne peut donc pas le comprendre (204-5). Le texte ne met pas en valeur sa position complètement marginalisée : en tout cas, c'est elle qui préfère qu'il ne rentre pas à la maison (206). Ce fantasme de non-compréhension et de jugement occultant une structure de marginalisation de la femme, de sorte qu'elle reste cloisonnée à la maison pendant que l'homme jouit d'une mobilité parfaite, reflète la situation même de Gide par rapport à Madeleine. Toute cette problématique reste submergée dans l'homophonie « mer » / « mère » dans la traduction, exclue entre les lignes, entre les phonèmes, de l'histoire.

Il en est autrement du côté du père. Il ne s'agit plus de refus, mais de recherche. Chez Gide on peut déceler la nostalgie du père. Il y a un élé-

20. *Ibid.*, pp. 312-3.

21. Luise Pusch, *Alle Menschen werden Schwestern*, Frankfurt : Suhrkamp, 1990, pp. 11 sqq., 35 sqq.

ment d'envie qui motive cette nostalgie. « L'ouragan [...] avait rencontré sur sa route cet homme taciturne et son plus grand effort n'avait pu que lui arracher quelques mots » (197). MacWhirr a à peine besoin des mots pour survivre à une telle épreuve, à la différence de Gide, écrivain parce qu'il en avait tellement besoin : « Je suis perdu si je commence à biffer » (*J I*, 548). Et là où MacWhirr utilise les mots, ils se comportent de façon docile. Entre le mot et la réalité, pour lui, il existe une parfaite correspondance : « il estimait que [...] les faits parlent d'eux-mêmes avec une insurpassable précision » (23). Le langage décrit la réalité, il n'y a aucune contradiction entre lui et elle. Ce qui veut dire, pourtant, que, faute d'écart entre les mots et les événements, le capitaine est incapable d'extrapoler, de prédire. « Comment peut-on savoir de quoi est faite une tempête avant de l'avoir sur le dos ? » (75-6). Donc, il dirige son navire tout droit vers le centre de la tempête, faute de pouvoir prendre en compte un phénomène qui n'a pas encore la consistance d'un fait empirique. Pour MacWhirr, le langage consiste exclusivement en « métaphores », « *metaphorikos* désignant encore aujourd'hui en grec [...] moderne, ce qui concerne les moyens de transport ²² ». MacWhirr voyage donc selon la métaphore envisagée comme instrument pratique de locomotion. MacWhirr utilise le langage comme la route la plus courte pour atteindre les objets, entièrement soumise au régime de l'utilité, et le voyage aussi ; le détournement n'est pas permis. C'est pour cela qu'il est tellement opposé au plan de Jukes de faire un détour autour de la tempête pour « contourner le vent [...] ». On ne peut imaginer rien de plus fou ! [...] Trois cents milles en sus du parcours, et une jolie note de charbon à montrer » (75-6). D'où son opposition acharnée également à l'emploi des figures dans le discours (58) ; cela représenterait un détour sans nécessité. Cette instrumentalisation du langage, des choses et du monde crée donc un univers où il ne faut jamais rien problématiser. MacWhirr représente une alternative nostalgique à une existence, celle de Gide, par exemple, marquée par « une lutte sans gloire, à la manière de celle des tranchées [...] » (*J I*, 539, 11 février 1916).

Le capitaine de Jukes dans le triptyque remplace son père défunt : tel semble être le statut qu'a Conrad aux yeux de Gide. Instance de transfert, de projection, qui fait que Conrad et son texte assument une importance inouïe pour Gide pendant la crise de la guerre. Il existe pourtant une autre façon de récupérer le père perdu : c'est de le devenir, par rapport à quelqu'un qui joue le rôle du moi-fils. Voilà probablement ce qui se

22. Jacques Derrida, *Psyché : Invention de l'autre*, Paris : Galilée, 1987, p. 63.

passé chez Gide dans maintes relations, pédophiles ou non, avec de jeunes gens. Dans le texte de *Typhon*, nous trouvons quelques indices de cette structure vis-à-vis des enfants :

Tout à coup, dans un sursaut de détresse et de désespoir, Jukes prit une résolution insensée : se tirer de là ; et il commença aussitôt de s'escrimer des bras et des jambes. Dès les premiers efforts, il découvrit qu'il était empêtré et comme mélangé avec le surroît, les bottes et le visage de quelqu'un. Il s'agrippa féroce­ment à ces objets tour à tour, les lâcha, les ressaisit, les reperdit encore, et finalement fut enlacé lui-même par une paire de robustes bras. Il étreignait en retour étroitement un gros corps solide. Il avait retrouvé son capitaine. (93-4.)

[...]

Jukes sentit un bras encercler pesamment ses épaules. Il répondit pertinemment à cette avance en saisissant son capitaine par la taille. (101.)

Dans une situation de détresse et de désespoir, l'enfant cherche un contact physique avec le père ; Gide transmutera cette nostalgie de la présence physique du père dans une relation pédophile où il tient la place du père qu'il aurait bien aimé avoir. La nostalgie qui s'inscrit dans la nouvelle à traduire est un aspect seulement de la relation qui se réalisera quelques années plus tard dans la relation avec le jeune Marc Allégret. Ironie latente, c'est que, au lieu de chercher l'expression de cette nostalgie dans une Angleterre littéraire, Gide et son jeune ami partiront ensemble en Angleterre en réalité.

Le désir d'un parcours sans la résistance des événements et du langage, le désir du Père disparu, le désir d'être le père physique que l'on aurait bien aimé avoir, dans tous ces cas, il s'agit d'une nostalgie d'un ailleurs, d'une utopie. Il s'agit d'une traduction impossible du désir vers la réalité. D'une impossible traduction tout court. Impossibilité que Conrad lui-même semble reconnaître en écrivant à J. B. Pinker :

André Gide m'envoie les pages dactylographiées de *Typhon*. C'est merveilleusement réussi — par endroits. Par ailleurs, c'est totalement faux. Et ce qui me désole, c'est de constater que tout en connaissant les deux langues, je ne puisse suggérer rien d'autre. Je ne me rendais pas compte à quel point *Typhon* est profondément anglais. J'en suis très fier, bien sûr. Il est des passages qu'on ne peut rendre en français — tant ils prennent leur sens dans le génie de la langue²³.

Les remarques de Conrad nous avertissent que la traduction sans être ancrée dans un contexte, dans des discours, dans la matérialité des événements et des langages, n'est pas possible. Il n'y a pas de passage direct et

23. Lettre sans date, écrite probablement en mai-juin 1917, trad. fr. de W. Putnam, « De *Typhoon* à *Typhon* : Gide et sa traduction de Conrad », p. 86.

sans entraves entre un texte et un autre. La ligne directe de MacWhirr n'existe pas en réalité. La nostalgie de Gide est la nostalgie d'abord d'un passé fantasmé, donc d'un désir régressif ; ensuite, c'est la nostalgie d'un monde où l'on pouvait se tirer sans frais de l'orage. Tout comme l'acte gratuit se révéla fallacieux, tout comme la liaison avec Marc Allégret aura des conséquences majeures dans le contexte de sa relation conjugale, ainsi la traduction de *Typhoon*, et la traduction à travers la crise ne se font-elles pas sans une implication dans des mécanismes de pouvoir.

4. Typhon : *Transaction, échange*

« En 1915 Gide se mit à former son équipe, qui, dans les quatre ans qui suivirent revêtit un aspect distinctif — la main-d'œuvre en était essentiellement féminine. Gide fit appel aux amies et aux amies des amies ²⁴ ». C'est le sort de ces traductrices qui est pour la plupart absent de tout récit des traductions de Conrad en français. Gide reçoit le manuscrit de la traduction de *Typhoon* due à une jeune amie, Marie-Thérèse Müller, le retravaille, et termine la traduction au mois d'avril 1917. Il explique plusieurs fois dans des lettres à Conrad et à René Rapin qu'il travaille sur la base du texte de Mlle Müller ; il ne semble pas qu'il l'écarte carrément ²⁵. Dans la correspondance autour de la traduction, le nom de cette traductrice, dont il semble avoir escamoté le travail antérieur, ne sera jamais mentionné ²⁶. La violence de cette stratégie de traduction est soulignée par un phénomène parallèle dans le travail de collaboration avec Isabelle Rivière, qui se déroule à la même époque : Gide se dispute avec elle au sujet de la meilleure méthode de traduction, essaie de lui enlever le contrôle de son texte, le « saccagant », « saboulant », selon elle ²⁷. Isabelle Rivière y résiste, de sorte que Gide renonce, apparemment

24. Stuart Barr, « Gide traduit Conrad », p. 37.

25. Lettre à Conrad du 8 juin 1916, I. Vidan, « Thirteen letters... », pp. 153-4 ; lettre à Rapin du 24 juin 1927, R. Rapin, « André Gide et sa traduction... », p. 194 ; je suis ici la conclusion de St. Barr : « On peut [...] supposer que ce que Gide demandait à ses collaboratrices c'était de lui fournir un travail de base qui lui permettrait cette re-création artistique qu'il envisageait » (Barr, art. cité, p. 37).

26. Cf. lettre d'André Gide à Isabelle Rivière du 15 mai 1916, in Stuart Barr, « André Gide—Isabelle Rivière : Un débat passionné. Correspondance 1914-1932 », *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 34, 3e trim. 1984, pp. 35, 37 ; Ivo Vidan, « Thirteen letters... », pp. 153-4 ; René Rapin, « André Gide et sa traduction... », p. 194.

27. St. Barr, « André Gide—Isabelle Rivière... », p. 14.

ment, à s'appropriier sa traduction, qui est trop « médiocre » pour faire partie de « son » œuvre, à la différence de *Typhon*, « œuvre mienne, à mon gré, que je signerai joyeusement » (*J I*, 612). Néanmoins, Gide bloque la publication d'*Une Victoire* (tel est le titre de la traduction française d'Isabelle Rivière) à la *Revue de Paris* par celle de sa traduction de *Typhon*²⁸. Ce n'est qu'en 1922, après avoir été forcée de revoir sa traduction avec le Dr Philippe Neel, que son travail verra le jour, toutefois « traduit par Mme Is. Rivière et Ph. Neel » (Titres déjà parus, en face de la page de titre, 4). L'appropriation du travail féminin en ce qui concerne la traduction, l'oubli de la dette envers les traductrices et l'absence de leurs noms marquent toute la traduction des œuvres de Conrad en français²⁹.

La traduction de *Typhon* contient en fait une parabole de ce processus de confiscation à l'autre de ses productions culturelles. Il n'est pas sans pertinence de noter que *Typhon* attribue souvent aux Chinois des caractéristiques féminines : l'un d'eux, « les genoux relevés et la tête penchée de côté dans une attitude de petite fille, tressait sa natte » (48-9). Et pour approfondir l'homologie avec la femme, il faut rappeler que les Chinois fonctionnent ici comme le travail féminin fonctionne par rapport à la traduction ; ainsi que l'eau et le vent déchaînés qui constituent les ressources pour la locomotion à vapeur, ils sont la matière première qui permet au *Nan-Shan* d'accomplir son trajet : en tant que cargaison, ils rendent possible la trajectoire, la « traduction »-en-ligne-droite du navire. Ce sont eux que « traduit » le navire, comme Gide traduit, sans le dire, un travail de femme ; en même temps, par leur présence même, eux, ils « traduisent » le navire, car sans cette matière première, il aurait beau se mouvoir.

Nous avons déjà relevé le caractère phonique de la menace que constituent, à l'extérieur, l'orage, et à l'intérieur du navire, les Chinois en émeute dans la cale. Le récit souligne encore plus l'énonciation propre à l'autre dans l'épisode où, suite à l'opération de remettre tout en ordre dans la

soudain, un des coolies se mit à parler [...] ouvrit béante une bouche noire,

28. *Ibid.*, p. 13.

29. À ces exemples il faudrait ajouter ceux de Gabrielle d'Harcourt, traductrice d'*Au bout du rouleau* (lettre de Gide à Conrad du 7 novembre 1917, I. Vidan, « Thirteen letters... », p. 157 ; *J I*, 636, 642, 643), de Mme Maus, traductrice de *La Flèche d'or* (G. et I. Vidan, « Further Correspondence between Joseph Conrad and André Gide », *Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia*, vol. 29 [1970], pp. 526-31), et de Dorothy Bussy (lettre de Dorothy Bussy à Gide du 25 février 1949, citée par E. Apter, « La nouvelle "Nouvelle Héloïse" d'André Gide : Geneviève et le féminisme anglais », *André Gide et l'Angleterre*, p. 99).

et ses incompréhensibles hululements gutturaux, qu'on eût dit appartenir à aucune langue humaine, emplissaient Jukes d'une étrange émotion ; il croyait entendre un animal s'efforcer à la parole (175-6).

Ce sont là les voix de l'autre, les voix aussi de son propre inconscient. Voix qu'il faut censurer pour maintenir l'ordre dans le navire, ainsi qu'il faudrait censurer les « impropriétés, [...] gaucheries, [...] cacophonies, [...et les] hideurs » de la traduction d'Isabelle Rivière (*J I*, 610). Le désordre de l'orage, le désordre à l'intérieur du navire, et le désordre d'une traduction qui, mise à part toute considération sur sa qualité véritable, offense simplement parce qu'elle obéit à d'autres paramètres que ceux de Gide, affichant une différence au niveau langagier : ce sont autant d'instances qui mettent en question le bon fonctionnement masculin, et qui doivent donc être censurées, maîtrisées.

Au « saccage » de son texte dont se plaignait Isabelle Rivière correspond l'opération de ramassage des possessions des Chinois, « on ne sait quelles vieilleries sans valeur et sans nom, plus un petit trésor de dollars d'argent [...] » (14-15), toutes échappées de leur prise et mélangées ensemble par le roulis du navire. La fin de l'histoire voit MacWhirr, dans un geste éclairé, distribuant également parmi les Chinois les dollars ramassés : la nouvelle, devait s'intituler d'emblée « Equitable Division » (*Dent*, 297 n. 1). Geste noble qui a pour fonction de changer l'image de l'homme borné et têtu que nous avons de MacWhirr ; mais qui élide aussi le fait de la confiscation antérieure des possessions des Chinois, et de leur subjugation par les matelots blancs. La présence du nom d'Isabelle Rivière sur la couverture de sa traduction peut paraître également comme une concession à son amour-propre, qui occulte pourtant l'histoire du déplacement, d'une part de la maîtrise par la femme de son texte à elle, et d'autre part de son lieu de publication, usurpé par l'insertion de *Typhon* à la *Revue de Paris*.

MacWhirr fonce tout droit à travers l'orage, refusant toute stratégie de déviation, refusant également de « dérout[e]r [...] un navire en pleine puissance pour donner plus d'aise aux Chinois » (71-2). Mieux vaut contrôler ce qui vous menace que de dévier. Cela pourrait entraîner une perte de temps, d'argent, et d'efficacité. Quelques autres changements surprenants chez MacWhirr ne changent rien à son agir, qui consiste à ne pas se laisser questionner par les événements, à rester rigide et inflexible en face de toute crise. Il en va de même chez Gide : la guerre constitue une crise, faisant surgir des incapacités, déclenchant une mise en question profonde de son identité d'écrivain, d'homme, d'être sexué. Il y réagit en cherchant un moyen de bien s'en tirer, en utilisant les ressources des autres, aux dépens d'autrui, autrui qui est spécifiquement féminin.

5. Typhon : Transformation

De façon auto-réflexive, le texte mime sa propre activité de traduction en tant que traversée d'un espace entre des textes-origines et des textes-nouveaux. Très tôt dans sa carrière littéraire, Gide aborde le thème de l'auto-réflexivité, en parlant de la technique de la mise-en-abîme dans ses propres récits :

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie [...]. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissant, c'est le sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai domée là (*J1*, 40-1).

On pourrait dire cette rétroaction du récit sur le sujet écrivant d'une autre manière : en prenant une matière première qu'il transforme en fiction, c'est lui-même qui se trouve transformé à son tour. Dans le contexte de la traduction, c'est le sujet traduisant, remaniant un texte premier, qu'il représente en une nouvelle langue, la sienne, qui se trouve traduit par la traduction qu'il pense manier. La traduction dit la façon de travailler, de remanier la première matière, de celui qui traduit. Gide se trouve traduit par un récit qui met en scène ses procédés de traduction à lui.

Le récit de *Typhon* est un récit contradictoire. Si le capitaine MacWhirr est incapable de l'extrapolation que constitue la traduction, il réussit cependant à « traduire » son navire à travers la tempête. Sa conception de l'ordre repose sur la suppression d'une altérité chaotique, notamment l'Autre racial des Chinois en émeute au fond du navire ; il faut quand même admettre que son geste final de distribution d'argent aux Chinois constitue une reconnaissance en quelque sorte de l'Autre, tout ambiguë qu'elle soit. Le fait de survivre à la tempête implique le triomphe d'une attitude inflexible qui ne cède pas face à l'Autre (naturel, la mer ; culturel, les Chinois ; sexuel, les femmes) ; néanmoins, un changement de discours se produit chez les hommes, se manifestant dans les lettres qu'écrivent Rout, Jukes et MacWhirr.

Un exemple de l'ambiguïté qui sous-tend *Typhon* se trouve dans la traduction de Gide de la désignation féminine des navires anglais par la désignation masculine, comme d'habitude en français. D'une part, ce changement de genre refoule l'aspect féminin du navire, sa fonction de corps soumis, marginalisé et productif, que l'on peut mettre en parallèle avec le rôle des corps féminins dans le récit (d'une part les Chinois, d'autre part les femmes de marin, dont le rôle semble être de s'occuper des relations *personnelles* productives : enfants, parents âgés). Ce n'est pas un hasard

si Gide, qui profite lui aussi de la productivité féminine, supprime cet aspect révélateur. D'autre part, la décision de désigner le navire par le masculin, tout en élidant le féminin, cachant une vérité sur elle, en révèle une autre sur le corps masculin. Notons que Gide emprunte l'épigraphe de sa traduction à Baudelaire : « Toutes les passions d'un vaisseau qui souffre... » (7). Métonymie du corps masculin, le navire peut se lire comme instrument soumis à la dictature du but, de la fin, comme perte de relation à soi, comme refoulement de l'altérité propre, caractéristiques d'une masculinité qui est encore la nôtre. Une pulsion conservatrice comme le féminin ; une pulsion radicale, malgré soi, met en valeur le masculin. L'ambiguïté s'assimile à la traduction comme totalité révélatrice comportant des éléments conflictuels et raturés.

Nous avons déjà commenté plus haut la traduction « Fatigue n'est pas tout à fait le mot qui convient » (60). Tandis qu'en anglais, « *Heavy is no word for it* » joue avec le langage, met en œuvre une signification double et contradictoire pour renforcer son sens, mettant en jeu son propre corps linguistique, disant sa nullité pour confirmer sa force sémantique, le français, de façon plus aplatie, plus faible, dit l'inadéquation des instruments linguistiques, le manque de confiance dans le corps discursif. Le corps qui écrit et l'écriture-corps qui marque la page, ne sont pas en relation, la présence du corps ludique du langage est en doute. L'auto-réflexivité de cet énoncé met en valeur la crise corporelle également de celui qui traduit : « Délivrez-moi du poids épouvantable de ce corps ! » (*J I*, 572) ; « L'âge vient sans que j'espère mieux connaître rien à mon corps » (*J I*, 573). Toute la crise de 1916 de Gide revient en dernière instance à une crise de l'être corporel dans ses relations avec d'autres êtres corporels, surtout avec le corps de la femme.

La traduction de *Typhon* fonctionne à la fois comme élément dans un appareil partriarchal, et comme la révélation critique de cet appareil et l'explication partielle de son pourquoi. En ce sens, la traduction traduit son propre contexte de production ; et ce n'est que grâce à la traduction et ses mécanismes différentiels, de perte/regain, que ce reflet contradictoire et révélateur se produit. Si H. Meschonnic a raison de dire que les traductions sont des « opérateurs de glissements culturels ³⁰ », alors *Typhon* semble avoir un statut de charnière dans la carrière de Gide, traçant un moment de crise, des réactions régressives, et un regard peut-être à peine conscient sur soi. La traduction devient ainsi l'amorce d'une autocritique chez Gide qui fera son chemin pendant les années de l'après-guerre.

30. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973, p. 306.