

## TRADUIRE : ESPACE DE L'ENTRE-DEUX

par Anamaria LUPAN  
(Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca,  
Université Clermont Auvergne, CELIS)

### Résumé

*Nous nous proposons d'analyser les divers rôles que l'écrivaine joue dans son rapport à la traduction. Elle lit des traductions et réfléchit sur l'art de transposer les images et les mots, traduit elle-même des textes variés et surveille – autant qu'elle peut – la traduction de ses œuvres. Notre prémisse est que les traits de la critique yourcenarienne se retrouvent dans le travail de traduction ; intérêt pour la technique, goût de l'exhaustivité, désir de trouver le mot juste – tel le désir de la vérité – constituent quelques aspects emblématiques de la traduction par Yourcenar.*

### Abstract

*The aim of this study is to analyse the various roles played by the writer in connection to her translation activity. She reads and studies translations and reflects upon the art of transposing images and words, translates various texts herself and supervises – as much as she can – the translation of her own work. Our hypothesis is that her translations contain the features of Yourcenarian criticism. Hence, some of the emblematic aspects of the translation done by Yourcenar are the interest in technique, the taste for completeness, the desire to find the right word, reflecting her desire to render the truth.*

anamarialupan@yahoo.com

L'exercice de la traduction fait partie de l'apprentissage de la littérature par Marguerite Yourcenar. Son père a été, pour sa part, traducteur d'un ouvrage du Tchèque Comenius, *Le Paradis du cœur*. Dans le processus de la traduction de Michel de Crayencour Yourcenar essayiste voit une écriture du corps<sup>1</sup> : « Il se rend compte

---

<sup>1</sup> Françoise WUILMART, « L'Éros traductif », *Équivalences*, 29<sup>e</sup> année, n°1-2, 2001. *...et le reste te sera donné par surcroît*. Hommage à Jean-Marie Van der Meersch, Christian BALLIU, Martine BRACOPS et Pascaline MERTEN éd., [https://www.persee.fr/doc/equiv\\_0751-9532\\_2001\\_num\\_29\\_1\\_1249](https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2001_num_29_1_1249) (consulté le 12 janvier 2019). Françoise Wuilmart montre que la participation affective du traducteur est indispensable à une bonne traduction. Elle parle d'une relation amoureuse entre le traducteur et le texte à traduire.

pour la première fois que manier les mots, les soupeser, en explorer le sens, est une manière de faire l'amour, surtout lorsque ce qu'on écrit est inspiré par quelqu'un, ou promis à quelqu'un » (*EM*, p. 1290). L'aboutissement du projet de cette traduction montre l'influence de Jeanne<sup>2</sup>, figure importante dans l'« œuvre-existence » de Yourcenar pour reprendre une expression forgée par Michèle Sarde<sup>3</sup>, sur le père et la fille.

Dès son plus jeune âge, Yourcenar comprend que la gloire s'acquiert aussi par le rayonnement dans l'espace ; les traductions, domaine auquel l'essayiste participe dans sa carrière littéraire, constituent une autre manière d'atteindre l'universel ; par les traductions de ses propres œuvres elle atteint un public plus vaste. De plus, l'essayiste devient elle-même traductrice<sup>4</sup> des textes des autres – ainsi Virginia Woolf, Henry James, Constantin Cavafy, Hortense Flexner, Yukio Mishima, mais aussi des poètes grecs de l'Antiquité ou des esclaves noirs de l'Amérique. Des poètes, des romanciers et des voix marginalisées de la civilisation américaine sont traduits en français par Yourcenar ; cette diversité des sujets de

---

<sup>2</sup> « C'est Jeanne, elle-même auteur d'essais littéraires et même d'un roman, qui inspire à Michel le seul exercice littéraire qu'il ait mené à bien en dehors du "Premier Soir". Il s'agit de la traduction française d'un ouvrage écrit en latin par un auteur tchèque, Jean Amos Komensky, *Le Labyrinthe du monde et le Paradis du cœur*, qui fut un livre de référence pour la communauté morave en exil », Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Robert Laffont, 1995. p. 78.

<sup>3</sup> « Jeanne, qui s'appelait en réalité Jeanne de Vietinghoff, a joué dans votre existence et dans votre œuvre – dans votre œuvre-existence, car on ne peut à partir d'un certain moment séparer l'une de l'autre – un rôle aussi considérable que celui de Michel », *ibid.*, p. 72.

<sup>4</sup> Ivo R.V. Hoefkens identifie trois périodes dans l'activité traductrice de Yourcenar : la première étape – de 1937 à 1939 – comprend les traductions des romans de Virginia Woolf et d'Henry James ; les « présentations critiques » de Constantin Cavafy, des negro spirituals, de la poésie de Flexner et des poètes grecs constituent la deuxième étape – de 1960 à 1970 ; à partir des années 80 l'essayiste diversifie les traductions et elle met en place « des projets nettement moins ambitieux ». – des textes de James Baldwin, d'Amrita Pritam, *Blues et Gospels*, les Nô de Yukio Mishima. Ce partage a été établi du point de vue de la visibilité de la traductrice dans l'œuvre traduite ; si dans la première étape la traductrice est à peine mentionnée, dans la deuxième étape la traduction est accompagnée d'une préface : Ivo R.V. HOEFKENS, « Marguerite Yourcenar, traductrice », *Babel*, n° 40, 1994, p. 22.

ses traductions fait écho à la diversité des sujets abordés dans ses essais critiques. La traduction constitue, de plus, une question sur laquelle elle s'arrête dans ses essais critiques sur Henry James, Virginia Woolf ou Jorge Luis Borges ; des réflexions sur l'activité de traduire sont éparpillées à travers ses essais comme « Oppien ou *les Chasses* » ou « Sur quelques lignes de Bède le Vénérable ». Yourcenar traduit, comme le remarque Jean Darbelnet<sup>5</sup>, lorsqu'elle se sent des affinités avec le génie d'un écrivain ; les œuvres à traduire suivent la même démarche que les œuvres auxquelles elle consacre des essais : dans les deux cas il est question d'affinité. La traduction de même que la critique se fondent sur l'empathie ; Yourcenar travaille sur des textes dont le sujet l'intéresse, ce qui reprend sa perspective sur l'écriture<sup>6</sup>. Bien que certaines de ces traductions aient pu être au moins initialement alimentaires – nous pensons aux traductions des romans de Virginia Woolf et d'Henry James –, ensuite, dans un deuxième temps, l'écrivaine revient sur l'œuvre de ces auteurs ; l'intérêt qu'elle accorde à ces deux écrivains transparait, d'une part, dans la présence des essais consacrés à Virginia Woolf et à Henry James dans le recueil de la Pléiade et, d'autre part, dans les nombreux renvois à l'écriture woolfienne ou jamesienne à travers les essais yourcenariens.

La notion d'influence, que l'on constate dans les essais yourcenariens, est reprise dans les textes sur la traduction ; dans ce cas, l'influence signifie la filiation à l'original. Comme pour l'écriture critique, la traduction demande beaucoup de responsabilité de la part du traducteur puisqu'il présente une facette d'une œuvre et d'un auteur. Afin de donner aux lecteurs une image juste de l'écrivain traduit, Yourcenar adopte le principe de l'exhaustivité, de même que dans ses essais critiques ; elle essaie la plupart du temps de traduire la totalité de l'œuvre et non pas des fragments ou de lire tout sur l'œuvre à traduire. Dans la préface à sa traduction des poèmes de Constantin Cavafy, l'essayiste explique le défaut de la traduction partielle : « il me paraît essentiel qu'un écrivain si

---

<sup>5</sup> Jean DARBELNET, « Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire », *Études littéraires*, avril 1979, p. 52.

<sup>6</sup> Yourcenar est réticente à la définition de l'écriture comme « recherche » ; pour elle, lire et écrire signifient s'intéresser à un sujet et éprouver de la passion pour lui.

singulier, et d'accès si difficile, soit jugé sur l'ensemble de son œuvre, telle qu'il nous l'a laissée, et non sur quelques morceaux particulièrement admirables, déjà célèbres »<sup>7</sup>. Un choix de poèmes au moment où ce poète est introduit chez le lecteur français aurait été une trahison, une déformation de son œuvre. Pour mener à bien la traduction des negro spirituals le même principe de l'exhaustivité est employé et – à ce sujet – Yourcenar avoue à Matthieu Galey : « j'ai lu à peu près tout ce qu'on pouvait lire sur ce sujet »<sup>8</sup> ; bien qu'elle ne traduise pas tous les negro spirituals, par sa manière de les intégrer dans une catégorie thématique – « L'esclavage et la misère », « La fin du monde et l'Apocalypse » etc. – l'écrivaine offre aux lecteurs une image vivante et parlante de la diversité de ces poèmes chantés.

Yourcenar lit des traductions avant d'en faire ; elle est redevable aux traducteurs de lui avoir offert la chance de lire des ouvrages dont elle ne connaît pas la langue d'origine. Afin de souligner l'importance du traducteur dans le processus de lecture, l'essayiste nous donne son nom ; par exemple, l'œuvre d'Enrique Larreta, *La Gloire de don Ramire*, elle la lit dans la traduction de Remy de Gourmont : « [...] *La Gloire du don Ramire*, qui fut célèbre en France grâce à une traduction de Remy de Gourmont, et que je lus vers ma quatorzième année » (*EM*, p. 465). Ainsi souligne-t-elle le rôle de médiateur culturel du traducteur. Tel le critique, le traducteur offre aux lecteurs une image sur un auteur ou sur une œuvre.

Parfois elle expose ses pensées quant au rapport du texte-source et de sa traduction. Dans « Oppien ou *les Chasses* » on retrouve la liste des modifications apportées au texte-source d'Oppien, les *Quatre livres de la Vénérerie d'Oppien*, lors de la traduction de Florent Chrestien au XVI<sup>e</sup> siècle ; tout d'abord, l'essayiste semble reprocher au traducteur son attachement aux principes de son protecteur ; cette dévotion nuit à la traduction qui devient une

---

<sup>7</sup> Constantin CAVAFY, *Poèmes : Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933), suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par M. Yourcenar et C. Dimaras*, Paris, Gallimard, 1958, p. 53.

<sup>8</sup> Matthieu GALEY, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, coll. « Les Interviews », 1980, p. 202.

transposition parce que, selon Yourcenar, « [t]out traducteur qui n'est pas qu'un tâcheron transpose, même sans l'avoir voulu [...] » (*EM*, p. 394). Une autre faute apparaît dans la présentation des animaux ; la traduction offre l'impression de décrire une tapisserie parce que les animaux sont adaptés à l'époque de la parution de la traduction : ils ont plutôt « une fantasque splendeur de blason ou de bestiaire » (*EM*, p. 394).

Par ailleurs, la traduction, à l'instar de la critique, suppose, la plupart du temps, des réécritures ou des reprises. Dans l'essai sur Oscar Wilde un long paragraphe est consacré à l'énumération des traductions proposées à travers le temps, traductions qui ont un élément commun : ce sont des textes qui traitent de l'amour interdit :

Abraham Fraunce, étudiant à Cambridge, traduit au XVI<sup>e</sup> siècle l'églogue II de Virgile, « Alexis », faite elle-même de centons de Théocrite, et exprimant un amour interdit depuis mais alors tout simple. [...] Marlowe, mort jeune dans une taverne, assassiné au cours d'on ne sait quel règlement de comptes, traduisait vers la même époque *Léandre et Héro* de Musée, rendant à ce grec tardif la verte vigueur de la Renaissance, et montrant le jeune et hardi nageur convoité par Neptune. (*EM*, p. 507)

Les aspects théoriques sur la traduction manquent ; toutefois à partir des remarques de l'essayiste on peut déduire les caractéristiques du processus de traduction qui peut devenir, dans certains contextes, un exercice d'adaptation comme dans le cas de Marlowe qui confère l'air de son époque au texte traduit. En effet, la traduction continue la démarche de l'écriture ; Yourcenar croit que chaque texte est la traduction des états, des pensées et des idées de son auteur :

C'est le même acte. On traduit toujours. En ce moment, pour le livre que j'écris, je tâche de traduire mes impressions, mes souvenirs, dans une langue qui sera comprise par le lecteur. Il y a traduction d'un texte en moi que je ne traduirai jamais parfaitement ou en entier. C'est absolument la même chose quand nous traduisons des auteurs que nous avons choisis parce qu'ils nous sont chers. Qu'importe qu'une belle œuvre soit d'un autre ou de nous ! La

question est toujours celle de la moindre infidélité possible. Et, infidèle, on l'est toujours un peu.<sup>9</sup>

Cette manière d'envisager les choses rappelle le principe de Marcel Proust qui considérait lui aussi que chaque œuvre est une traduction de son être intérieur. La traduction, de même que la critique, est sujet de réflexion et devient « discours sur soi ». En outre, si l'on s'arrête sur son analyse du discours à propos du passage du paganisme au christianisme, présenté dans « Sur quelques lignes de Bède le Vénérable », on s'aperçoit qu'elle nous met en garde contre les dangers d'une transmission par traduction ; l'essayiste l'affirme elle-même :

Si je prends la peine de noter ces chassés-croisés linguistiques, c'est que trop peu de gens se rendent compte à quel point la parole humaine nous arrive du passé par relais successifs, cahin-caha, pourrie de malentendus, rongée d'omissions et incrustée d'ajouts [...]. (EM, p. 276)

La traduction est à la fois une interprétation de texte, une lecture et une transmission. En effet, pour l'essayiste, la traduction établit la continuité de la mémoire culturelle puisque toute parole « nous arrive du passé par relais successifs » (EM, p. 276). Bien que comportant des risques, la traduction est nécessaire : elle assure l'identité des sociétés.

Yourcenar considère qu'une traduction trahit le texte d'origine ou le déforme. En parlant de sa découverte de Rainer Maria Rilke, elle exprime son regret d'avoir lu l'œuvre du poète en traduction : « les poèmes traduits ne sont jamais que des colombes auxquelles on a coupé les ailes, des Sirènes arrachées à leur élément natal, des exilés sur la rive étrangère qui ne peuvent que gémir qu'ils étaient mieux ailleurs »<sup>10</sup>. La traduction trahit quelque peu le texte, lui

---

<sup>9</sup> Josyane SAVIGNEAU, « La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar » (1984), *Portrait d'une voix*, Maurice DELCROIX éd., Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2002, p. 318.

<sup>10</sup> Rainer Maria RILKE, *Poèmes à la nuit*, traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle ALTHEN et Jean-Yves MASSON, édition bilingue, préface de Marguerite Yourcenar, Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 1994, p. 7.

« coupe les ailes » puisqu'elle lui enlève la sève originale ; bien qu'universelle, l'écriture de chaque pays est imprégnée par la spécificité du lieu. De plus, la voix du poète lui échappe à travers la traduction ; c'est une interprétation du traducteur qu'elle lit puisque le traducteur est lui aussi créateur et qu'il présente sa perspective sur le texte, voire le réécrit. Traduire ne signifie pas imiter mais faire de l'art. Consciente du fait que toute traduction recrée le texte source, Yourcenar invite les lecteurs de ses poèmes grecs anciens à « comparer [s]es traductions à d'autres, tant françaises qu'étrangères, parvenant ainsi, par leurs divergences mêmes, à une notion plus juste de l'original [...] »<sup>11</sup>.

Les traductions de Yourcenar, comme les textes rédigés par elle, ne se réduisent pas à un seul genre ou à un seul auteur. Elle traduit de la poésie aussi bien que des romans ou des *Negro Spirituals*. Toutefois, la plupart du temps ces textes ont comme élément commun un certain hasard ; elle arrive à traduire ces textes grâce à diverses contingences. Les traductions, comme les essais critiques, sont soit le résultat d'une demande d'éditeur, soit le choix<sup>12</sup> de Yourcenar ; on peut dire que si dans la première partie de sa vie elle traduit sur commande, jusqu'aux années quarante, ensuite, après son installation aux États-Unis, elle choisit les textes à traduire<sup>13</sup>. C'est pour cela que les traductions sont pour elle des leçons : l'essayiste apprend de nouvelles choses avec chaque traduction ; par exemple, elle avoue son ignorance de l'œuvre d'Henry James lorsqu'on lui demande de traduire son roman *Ce que savait Maisie* : « Sans être le moins du monde spécialisée dans l'œuvre d'Henry James, il m'arriva, presque par hasard, de traduire en 1938 *Ce qui savait*

---

<sup>11</sup> *La Couronne et la Lyre. Présentation critique et traduction d'un choix de poètes grecs*, Paris, Gallimard, 1979, p. 10.

<sup>12</sup> Le choix est un concept opérant dans la traduction ; dans la fabrique du texte il y a le choix du texte à traduire et le choix des solutions. La génétique de la traduction, l'analyse des brouillons mettent en avant le dilemme du choix des solutions.

<sup>13</sup> Il y a aussi des œuvres que Yourcenar choisit de traduire comme par exemple *Fleuve profond, sombre rivière*, les poèmes de Constantin Cavafy ou l'anthologie de la poésie grecque *La Couronne et la Lyre*. D'ailleurs, dans la préface de la traduction de poèmes grecs anciens, elle définit son travail comme « une traduction faite pour soi seul », ou autrement dit pour son seul plaisir, sans vouloir la publier.

*Maisie* » (EM, p. 556). Pour elle, traduire constitue, tout d'abord, établir des liens avec d'autres peuples ou d'autres époques. Yourcenar définit la traduction comme une manière d'écrire une nouvelle œuvre :

Le travail de traduction est certainement la création d'une œuvre dans la langue du traducteur. Le doigté, la réflexion critique, la sympathie, l'abnégation et l'humilité en présence du sujet traité (dans le cas de la traduction, une œuvre littéraire à faire connaître à des lecteurs ne sachant pas la langue de l'original) sont des qualités intellectuelles ou artisanales ! ou morales, pas très différentes de celles que l'écrivain met en œuvre dans ses propres ouvrages, dans lesquels il traduit sa pensée à lui.<sup>14</sup>

Le dialogue entre la voix de l'écrivain à traduire et celle du traducteur inauguré par la traduction participe à la mise en place d'une nouvelle œuvre. La traduction des poèmes de Constantin Cavafy est un voyage imagé ; les souvenirs<sup>15</sup> de son séjour en Grèce sont rendus vivants par les textes du poète ; dès lors, les traduire devient un journal impersonnel, de même que son recueil de poèmes « Les Trente-trois noms de Dieu », présentation de lieux vus sans laisser transparaître les émotions. Cette traduction est le couronnement de son succès : discours sur soi sans la contamination du narcissisme maladif. De plus, par la traduction des poèmes de Cavafy, elle fait œuvre de pionnière, le poète grec étant une voix quasi inconnue en France à l'époque ; ses traductions en français contribuent à la gloire du poète alexandrin<sup>16</sup>. Les premières

---

<sup>14</sup> Claudine BRELET, pour *Elle*, 30 juin 1972, *Marguerite Yourcenar en questions, Bulletin du CIDMY*, texte établi et commenté par Michèle GOSLAR, n° 16, Bruxelles, 2008, p. 23.

<sup>15</sup> « [...] j'avais vécu dans la Grèce moderne, je connaissais ce monde qu'a décrit Cavafy et je sentais la beauté de ce dépouillement [...] », « Les phénomènes de l'écriture », Entretien avec Jean-Louis Jacques, RTBF, 1<sup>er</sup> janvier 1971, *Marguerite Yourcenar. Entretiens avec des Belges, Bulletin du CIDMY*, n° 11, Michèle GOSLAR éd., Bruxelles, 1999, p. 99.

<sup>16</sup> Anita WEITZMAN, « Présence de Cavafy dans *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la SIEY*, n° 19, décembre 1998, suggère que l'intérêt de Yourcenar pour ce poète participe pleinement à son succès : les traductions de Yourcenar sont citées dans de nombreuses anthologies aussi bien que dans des ouvrages de critique.

traductions de ces poèmes paraissent dans des revues, *Mesures* (« Essai sur Kavafis », n° 1, 15 janvier 1940), *Fontaine* (« Présentation de Kavafis », n° 36, 1944) et *La Table ronde* (« Présentation critique de Kavafis », n° 76, avril 1954). En outre, ces traductions représentent un exercice d'amitié littéraire ; Yourcenar a commencé l'apprentissage du grec ancien dès son enfance, mais, pour le grec moderne, elle ressent le besoin d'avoir une voix plus ferme à ses côtés, qui la guide ; la traduction est réalisée en collaboration avec Constantin Dimaras, qui lui a fait découvrir le poète grec. Toutefois, il faut noter que les deux traducteurs ont des optiques différentes sur le travail de traduction ; si Constantin Dimaras cherche à respecter le texte source, Yourcenar s'intéresse à la poéticité du discours et se permet des moments de création :

Ma vision de la traduction n'est pas du tout laxiste. Je n'aime pas l'idée des "belles infidèles". Marguerite, elle, se préoccupait uniquement de ce qu'elle considérait comme bien en français. [...] Moi je lui faisais la traduction mot à mot et elle "arrangeait". [...] Marguerite souhaitait faire du style, en français. Je n'avais rien évidemment contre cela. Mais je voulais que la traduction fût exacte. [...] Il existe d'autres traductions, en français, qui sont plus fidèles, mais qui sont loin d'avoir la même valeur littéraire. Cela dit, cette traduction de Marguerite Yourcenar ne donne pas vraiment le climat particulier de la poésie de Cavafy. À mes yeux, elle demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec.<sup>17</sup>

La même idée est reprise, à travers la voix de Yourcenar, dans la lettre adressée à Étienne Coche de la Ferté, en août 1963 :

Ma méthode, pour autant que je puisse la systématiser ainsi, consisterait plutôt à donner un équivalent français du poème original, à le désincarner pour ainsi dire pour le réincarner dans une

---

<sup>17</sup> Constantin Dimaras cité par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1990, p. 118-119.

autre langue, et tel qu'on peut imaginer que le poète l'eût écrit, s'il avait écrit en français.<sup>18</sup>

Dans sa correspondance, l'essayiste offre une définition de son travail de traductrice de l'œuvre de Cavafy ; il y a une méthode qui est au centre du processus de traduction : son objectif est de retrouver l'œuvre telle qu'elle se présenterait si le poète l'avait écrite en français. Traduire est, par conséquent, un exercice littéraire où l'imagination et la méthode cohabitent harmonieusement.

Bien que la traduction des poèmes d'Hortense Flexner ne constitue pas un essai intégré dans *Essais et Mémoires* de la Pléiade, on peut retrouver beaucoup de points communs entre le texte consacré à cette poétesse américaine et la traduction des poèmes de Constantin Cavafy. Les deux ouvrages sont constitués d'une traduction des poèmes représentatifs de la manière de voir le monde de ces deux écrivains et d'un essai critique censé présenter les auteurs aux lecteurs. Dans la traduction consacrée aux poèmes d'Hortense Flexner l'essayiste voit un exercice de substitution ; elle avoue dans un entretien avec Ljerka Mifka du 1<sup>er</sup> août 1970 qu'elle s'est adonnée à cette démarche pour compenser le fait qu'elle ne présente pas les paysages du Maine dans sa propre œuvre littéraire ; par le biais de la traduction des poèmes d'Hortense Flexner consacrés aux décors de l'île qui a accueilli Yourcenar à partir de 1939, l'essayiste rachète sa dette envers l'espace naturel qui lui offre un cadre propice pour créer :

Il y a certainement de grands rapports de pensée (mais pas de tempérament) entre la poésie d'Hortense Flexner et mes propres ouvrages. Je me suis particulièrement intéressée chez elle à ce sens presque taoïste du monde et des choses. M'étant beaucoup nourrie des poètes et des philosophes de l'Extrême-Orient, il m'a intéressé de retrouver comme spontanément (ou à travers des intermédiaires que nous ne connaissons pas, et qu'elle ne serait pas capable

---

<sup>18</sup> Lettre adressée à Étienne Coche de la Ferté, d'août 1963, « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, texte établi et annoté par Joseph BRAMI et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Maurice DELCROIX, Colette GAUDIN et Michèle SARDE, préface de Joseph BRAMI et Michèle SARDE, Paris, Gallimard, 2011, p. 445.

d'indiquer elle-même) certaines des mêmes pensées ou certains des mêmes *états* chez cette poétesse américaine. De plus, j'ai comme une dette de reconnaissance envers ces grands paysages du Maine parmi lesquels je vis depuis plus de vingt ans, et n'ayant moi-même rien écrit sur eux, traduire les poèmes d'Hortense Flexner qui les concerne était comme une façon de m'acquitter.<sup>19</sup>

La traduction devient, dans ce cas, une sorte de jeu avec les individualités ; l'essayiste pose la question du statut du traducteur : elle l'envisage comme auteur à part entière puisqu'il refait une œuvre et, par conséquent, il participe à la naissance d'un nouvel univers imaginaire ; autrement dit, Yourcenar assume le rôle d'auteur des paysages du Maine bien qu'elle ne fasse que traduire l'œuvre d'Hortense Flexner.

La traduction des *Negro Spirituals* est entamée une fois que l'essayiste vit dans la culture américaine ; elle ressent les iniquités qui règnent dans l'histoire de la société et se propose d'en faire part aux lecteurs. Rappelons que la lutte contre la violence sous toutes ses formes fait partie des centres d'intérêt de l'essayiste ; il nous semble que dans la traduction des *Negro Spirituals*, l'essayiste imagine une reconquête de la notion d'humanisme car « [l]'esprit chrétien, secondé par l'humanitarisme laïque du siècle des lumières, a été à la base de tous les mouvements anti-esclavagistes américains du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle [...] »<sup>20</sup>. Bien qu'immergés dans le monde gris et insensible de la modernité, les gens gardent des émotions qui ont, en effet, une dimension universelle et qui favorisent la sympathie. En effet, l'essayiste n'hésite pas à mettre en relief la valeur universelle des poèmes puisqu'ils traitent « [c]omme dans toute grande poésie [...] des servitudes et des espoirs de l'homme »<sup>21</sup>. En outre, c'est l'importance des poèmes qui justifie la traduction ; on y a affaire à « l'une des plus hautes réussites de la poésie sacrée »<sup>22</sup>. Les superlatifs expriment la valeur inégalable des

---

<sup>19</sup> Marguerite Yourcenar en questions, *Bulletin du CIDMY*, op. cit., p. 97-98.

<sup>20</sup> *Fleuve profond, sombre rivière : les Negro-spirituals, commentaire et traduction par Marguerite Yourcenar*, Paris, coll. Poésie/Gallimard, 1979 [1<sup>e</sup> éd. : 1964], p. 27.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 44.

textes des *Negro Spirituals*. Sa position d'étrangère<sup>23</sup>, à la frontière, puisqu'elle ne fait pas partie de la communauté noire, lui assure une meilleure compréhension de la situation des esclaves ; il est question, comme dans la majorité des textes de l'essayiste, des sens, de la vue et, de plus, d'une vue claire. D'autre part, dans les *Negro Spirituals*, Yourcenar trouve l'enchevêtrement de la musique et de la littérature ; son engouement pour le dialogue des arts y est visible.

La préface rédigée pour le recueil de traductions de ces poèmes contient les mêmes éléments qu'un essai critique : des informations générales sur la question abordée, un inventaire des thèmes présentés dans les poèmes mais aussi beaucoup d'analogies avec d'autres écrivains ou d'autres œuvres. Afin de familiariser les lecteurs français à ce type d'écriture, l'essayiste établit une comparaison avec « l'émotion nue de Villon ou de la tendresse de la poésie franciscaine »<sup>24</sup>. La découverte des *Negro Spirituals* proposée par l'essayiste suit une démarche concentrique ; les lecteurs voient ce que ces poèmes ont de spécifique par une description en négatif ; les multiples rapports aux autres actes de culture comme le chant noir ou la poésie occidentale rendent visibles les traits caractéristiques des *Negro Spirituals* :

Comme la ballade anglaise, comme le lied germanique, comme les poèmes des troubadours ou des Minnesingers, surtout comme les poèmes liturgiques du latin du Moyen Âge, auxquels ils ressemblent, les *Negro Spirituals* font partie du patrimoine poétique de l'humanité.<sup>25</sup>

Un autre élément sur lequel l'essayiste s'arrête dans sa préface est la présentation de la technique<sup>26</sup>, du schéma suivi dans la plupart

---

<sup>23</sup> « C'est surtout aux descriptions de visiteurs européens plus sensibles aux défauts d'une société étrangère, et pour eux nouvelle, qu'il faut s'adresser pour apprendre à quel point l'institution de l'esclavage dans son ensemble fut inique pour le Noir asservi, et néfaste pour le Blanc privilégié, habitué à compter pour vivre et s'enrichir sur le bon rendement du travail servile », *ibid.*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>26</sup> « La pratique du *jump*, toutefois, c'est-à-dire du *saut* d'un thème à un autre, réintroduit dans un grand nombre de *Spirituals* un illogisme typiquement primitif, et d'ailleurs typiquement poétique », *ibid.*, p. 39 (Souligné dans le texte).

des poèmes ; l'identification des invariants constitue toujours une question importante pour l'essayiste, peut-être dans son soin d'offrir à tout discours une certaine universalité ou atemporalité. Sujet cher à Yourcenar, la question des influences y est présente ; c'est dans la Bible que ces poèmes trouvent leur point de départ ; de plus, ces *negro spirituals* sont inscrits dans la tradition ancestrale des nègres. Dans le commentaire sur la présence de cette tradition dans la culture moderne, l'essayiste réaffirme une idée emblématique pour sa poétique : ce qui importe c'est la transmission des idées et non pas les noms des gens qui ont proposé ces idées :

Humblement, fortement, par un de ces miracles de lente transmission qui font que rien tout à fait ne se perd, pas même les trésors les plus fragiles ou les plus méconnus, le chanteur nègre, illettré, analphabète, placé semble-t-il au dernier degré de l'ignorance humaine, hérite de mystiques et de saints dont il n'importe pas qu'il sache les noms.<sup>27</sup>

Quant à la place accordée aux lecteurs lors de la rédaction de la préface, on y rencontre le même soin que dans les essais critiques ; l'essayiste manie parfaitement la rhétorique et explique<sup>28</sup> clairement sa démarche afin de bien se faire comprendre. On remarque qu'elle ajoute à la fin de la préface une « Note sur les traductions qui suivent » où elle justifie ses choix dans le travail de traduction : « Dans l'ensemble, cependant, on s'est efforcé que ces traductions fussent aussi fidèles que le permet la nécessité de tenir compte à la fois du sens, du mouvement, du ton, sans renoncer tout à fait aux équivalences du rythme et de la rime »<sup>29</sup>. Les libertés prises par rapport au texte-source partent du respect de l'essayiste pour les émotions transmises par le biais de ces poèmes ; afin de ne pas les trahir, elle renonce à la traduction littérale, ce qui lui permet,

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>28</sup> « Mais avant d'analyser le contenu religieux et mystique des *Negro Spirituals*, donnons au moins quelques informations de base sur le temps, le lieu où ils se situent, et sur leur mode de composition et leurs sources », *ibid.*, p. 30 ; et plus loin : « Entrons maintenant au cœur même de ces *poèmes spirituels* [...] », *ibid.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 63.

d'ailleurs, de rapprocher davantage chaque poème du contexte culturel familier aux lecteurs français.

Les erreurs des lecteurs sont vite corrigées suivant l'approche caractéristique de l'essayiste et à laquelle elle nous a habitués dans ses essais critiques. Le souci de vérité y est encore plus prégnant puisqu'il s'agit, d'une part, d'un problème qui concerne tout le monde et que, d'autre part, la violence de l'homme envers l'homme est, malheureusement, une problématique toujours actuelle.

Il faut remarquer que Yourcenar justifie ses traductions par le peu de connaissances des lecteurs sur le sujet. La même précocité qui caractérise ses lectures et son écriture<sup>30</sup> se rend visible dans le cadre des traductions : elle devient, par le biais des traductions, une introductrice à la fois des Nô et des *Negro spirituals*<sup>31</sup>. Elle comble une méconnaissance, tout au moins dans le cas des lecteurs français ; de plus, les traductions sont indispensables puisque les œuvres traduites sont emblématiques pour la mémoire culturelle de l'humanité. Elle assume, en tant que traductrice aussi bien qu'en tant que critique, le rôle de médiateur, de « passeur ». Afin d'offrir aux lecteurs une meilleure compréhension de l'ouvrage traduit elle mentionne synthétiquement le contexte de parution de l'œuvre ; cette démarche rappelle sa manière d'aborder les œuvres des écrivains sur lesquels elle s'arrête dans ses essais.

Le travail de traduction constitue aussi une période de pause créative ; sans inspiration et sans énergie, Yourcenar s'adonne aux traductions comme à une source afin d'y trouver des images qui puissent nourrir son imagination. Dans les années noires de la Deuxième Guerre mondiale, réfugiée aux États-Unis, l'essayiste

---

<sup>30</sup> Elle parle à maintes reprises de sujets tabous qu'elle aborde dans ses œuvres ; rappelons, à titre d'exemple, le problème de la sexualité dans *Alexis*.

<sup>31</sup> *Fleuve profond, sombre rivière : les Negro Spirituals, commentaires et traductions par Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 7 : « Le concert et le film ont familiarisé le public européen avec la musique des *Negro Spirituals* ; leurs paroles au contraire restent moins accessibles à l'auditeur de langue française, dépaycé, même s'il sait l'anglais, par ces formes dialectales propres aux nègres des États du Sud, ces mots anglo-saxons transformés et comme fondus par la voix chaude des hommes de couleur ».

commence, n'ayant plus de voix elle-même, plusieurs traductions dans le but de trouver des sujets qui l'inspirent et l'aident à retrouver sa voix. Josyane Savigneau indique qu'en 1943 l'essayiste « commence de traduire des negro spirituals et des poèmes grecs qu'elle affectionne. En même temps sort, dans la revue *Fontaine*, un fragment de sa traduction du roman de Frederic Prokosch, *Les Sept Fugitifs* »<sup>32</sup>. Bien que constituant une pause créative, les traductions traitent de ses centres d'intérêt, et, par conséquent, participent à l'affinage de son écriture ; les *negro spirituals* abordent le sujet de la marginalité, de la différence, thèmes chers à Yourcenar et qu'elle aborde dans ses textes critiques. Il ne faut pas oublier que les écrivains sur lesquels elle s'arrête dans ses essais critiques sont eux-mêmes des figures à part dans les sociétés de leur temps. Mais dans ce cas il s'agit plutôt d'une marginalisation sociale, d'une injustice ; esprit épris de justice par excellence, l'essayiste traduit les *Negro Spirituals* dans ce temps de détresse parce qu'elle se sent à son tour victime d'un événement social. Elle est obligée par le sort de quitter ses lecteurs et sa langue par une cause absurde – la guerre – qui la dépasse et qui a comme fondement la méchanceté et la violence des gens ; quoiqu'elle croie à l'universalité de la culture et bien qu'elle veuille fonder une littérature universelle, sans frontières, elle garde son amour pour les lecteurs francophones et pour la langue française, langue qui a participé à son devenir culturel. D'autre part, la traduction des poèmes grecs – traduction entamée pour son plaisir et grâce à sa passion pour la culture et l'art grecs – nous apparaît comme l'esquisse d'un espoir ; Yourcenar rêve de retrouver le bonheur des temps révolus ; dans le travail de cette traduction nous voyons une tentative d'aller aux commencements de sa carrière littéraire afin de retrouver la joie d'écrire et de partager ses sentiments ou de faire part aux lecteurs de ses inquiétudes. La traduction devient, dans ce cas, une facette du travail de guérison ; *La Couronne et la Lyre* se situe, en fait, dans le sillage de *Mémoires d'Hadrien*.

D'ailleurs, le roman de Frederic Prokosch, *Les Sept Fugitifs*, qu'elle traduit à cette époque décrit le contexte qu'elle vit au

---

<sup>32</sup> Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie, op. cit.*, p. 165.

quotidien ; elle s'identifie, dans une certaine mesure, aux personnages du roman puisqu'elle se confronte elle-même avec sa destinée et se pose des questions essentielles afin de mieux comprendre le monde où elle habite et, en outre, d'arriver à se comprendre elle-même. Le fragment qu'elle traduit<sup>33</sup> de ce roman paraît en 1943 lors de son exil aux États-Unis, période où elle doit redéfinir les axes de sa création et de sa vie. Ajoutons que Yourcenar avoue ne pas apprécier l'écriture de Prokosch, d'où on peut déduire que sa traduction correspond plutôt à un exercice d'identification qu'à un exercice d'admiration ou de virtuosité de la langue ; dans une lettre de 1970, elle exprime sa méfiance en ce qui concerne l'œuvre de l'écrivain américain : « [...] Prokosch, que je considère littérairement et psychologiquement comme médiocre »<sup>34</sup>.

Une autre expérience de traduction est constituée par le travail sur le roman d'Henry James, démarche présentée ainsi par Michèle Goslar :

Pendant ce séjour en Grèce, elle traduit *What Maisie Knew*, pour Laffont. C'est son occupation lucrative quand l'inspiration vient à lui manquer, et c'est le cas, puisqu'elle s'est vidée complètement de huit ans de luttas, de victoires et d'échecs cuisants dans *Le Coup de grâce*.<sup>35</sup>

Yourcenar avoue elle-même dans l'essai sur l'œuvre d'Henry James que le travail de traduction représente pour elle à la fois une pause dans son processus de création et un exercice d'apprentissage des techniques d'écriture. Se pencher sur l'œuvre d'un autre écrivain permet d'étudier ses stratégies d'écriture ; avide de toujours apprendre, l'essayiste voit dans le travail de traduction une manière de s'améliorer à l'aide du dialogue avec autrui. Si elle ne veut pas

---

<sup>33</sup> « Les sept fugitifs de Frederic Prokosch (traduction d'un fragment) », *Fontaine*, 4, 1943, p. 111/231-136/256.

<sup>34</sup> *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle SARDE et Joseph BRAMI avec la collaboration d'Élyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, 1995, p. 363.

<sup>35</sup> Michèle GOSLAR, *Yourcenar : « Qu'il eût été fade d'être heureux »*, Bruxelles, Éditions Racine / Académie royale de langue et de littératures françaises, 1998, p. 146.

qualifier la traduction d'alimentaire c'est parce que la plupart du temps ce travail est si mal payé qu'il ne peut pas être envisagé en des termes économiques. Avec une certaine ironie l'essayiste aborde la dimension pécuniaire de cette tâche culturelle ; comme dans le cas de ses analyses littéraires, elle n'oublie pas que l'écrivain doit vivre tout d'abord dans une société ; il est déterminé, par conséquent, par les conditions sociales dans lesquelles il vit.

Pour conclure l'examen du travail de traduction de Yourcenar, nous insistons sur la dimension universelle de ce travail littéraire. En effet, la passion yourcenarienne pour l'universalité s'accroît lors de son exil aux États-Unis. Lucile Desblache considère, par ailleurs, que cette époque de la vie de l'essayiste favorise « un immobilisme de l'éternel retour »<sup>36</sup>. Yourcenar se forge des stratégies afin de s'adapter au nouveau contexte social ; elle revient sur le passé ou elle fait appel à des figures atemporelles afin de ne pas être affectée par les changements imposés par le nouveau cadre de vie une fois arrivée aux États-Unis. Son goût plus prononcé pour l'universalisme est visible dans ses traductions.

La traduction est un exercice qui favorise l'universalisme ; une ouverture sur le monde se met en place à travers ce partage de mots et d'idées. Le goût de l'essayiste pour l'approche universaliste est visible dans sa manière de penser la littérature – se pencher sur des auteurs de siècles et d'origines différents. D'ailleurs elle souligne le « don d'universalité » (*EM*, p. 535) de la culture française, don mis en évidence grâce à la revue dirigée par Roger Caillois lors de son exil volontaire, *Les Lettres françaises*.

Toutefois, le référent majeur pour Yourcenar est le lecteur français ou, d'une manière plus générale, le lecteur européen ; Francesca Counihan<sup>37</sup> remarque, avec une certaine tristesse, que l'essayiste n'arrive pas vraiment à mettre sur un pied d'égalité la

---

<sup>36</sup> Lucile DESBLACHE, « L'exil américain de Marguerite Yourcenar entre devenir et revenir », *Bulletin de la SIEY*, n° 20, Tours, décembre 1999, p. 50.

<sup>37</sup> Cf. Francesca COUNIHAN, « Accueillir l'Autre dans son altérité : les traductions américaines de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS, André MAINDRON éd., Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1997, p. 117-126.

culture noire et la culture blanche. Par les comparaisons qu'elle emploie, l'essayiste arrive, la plupart du temps, à souligner la supériorité des européens. Néanmoins, Yourcenar était consciente de cette limite du discours ; bien qu'il y ait de l'unité dans la diversité, il y reste toujours une partie indicible, la partie qui traite de la spécificité d'un peuple ou d'une culture. Dans ce sens, la traduction, de même que l'interprétation des ouvrages d'autrui, pose problème parce que, provenant d'une autre culture, chaque ouvrage a un certain exotisme. C'est pour cela que le traducteur doit expliquer sa démarche ; de plus, il doit trouver des points d'ancrage dans la culture du lecteur : ce sont les analogies auxquelles l'essayiste fait appel si souvent dans ses essais. Dans son étude sur Yukio Mishima dont émane beaucoup d'exotisme pour les lecteurs français, l'essayiste observe le regard injuste et incomplet que ceux-ci projettent sur l'œuvre de Mishima :

La plupart des pièces de Mishima, aussi bien reçues au Japon que ses romans, et parfois même mieux, n'ont pas été traduites ; nous ne pouvons donc nous rabattre que sur *Cinq Nô modernes*, qui sont des années 50, et sur *Madame de Sade*, composée plus près de sa fin. (*EM*, p. 218)

La mention du livre de nô est le point de départ pour des observations sur les difficultés de la traduction : il faut traduire une civilisation avant de traduire un texte. Dans ce genre d'ouvrages la religion a une grande influence parce que la « mythologie shinto et [la] légende bouddhique » (*EM*, p. 218) constituent la toile de fond des pièces de nô. Dans sa préface à *Cinq nô modernes*, œuvre qu'elle a traduite elle-même en se faisant aider par Jun Shiragi, l'essayiste parle de la raison de sa traduction : faire connaître aux lecteurs français les textes de la littérature japonaise. Ces textes ont été très peu expliqués aux lecteurs français, d'où leur méconnaissance du sujet. De plus, la traduction yourcenarienne est aussi une tentative de correction d'un regard faux sur ce genre littéraire ; elle considère que le lecteur français a une vision « simplifié[e] et exag[é]r[ée] » du nô parce qu'il connaît ce genre tel qu'il a été présenté par

Claudél<sup>38</sup>. Comme dans le cas de ses essais critiques, l'essayiste corrige les perspectives sur la littérature par ses interventions ; elle assure l'authenticité du discours qu'elle chérit tant ; Paul Claudel, dans son étude sur le théâtre japonais offre un regard trop schématique – « Bien des gens l'entrevoient surtout grâce au bel et fracassant essai de Claudel, qui tout à la fois simplifie et exagère [...] »<sup>39</sup> – d'où la nécessité de son étude.

Traducteur, critique, lecteur sont tout autant de facettes d'une personnalité culturelle complexe. À partir d'un texte à traduire, l'essayiste va plus loin dans l'univers imaginaire de chaque écrivain. Encore une fois fait surface sa volonté d'exhaustivité. De traducteur elle devient lecteur avide de connaître le plus possible les livres d'un écrivain. Et cela aussi parce que la traduction évolue vers une amitié : un dialogue se met en place entre le traducteur et l'écrivain traduit. Dans le cas de la traduction du roman d'Henry James elle part de son ignorance quant à l'œuvre de cet écrivain et arrive à une connaissance attentive et passionnée de son monde imaginaire : « J'ai lu environ un tiers de ses livres ; j'en ai plusieurs fois relu quelques-uns » (*EM*, p. 558).

Le lien entre traducteur et critique se manifeste aussi dans la manière dont sont rédigés les essais sur la traduction. Dans le discours sur son travail de traductrice Yourcenar s'arrête presque sur les mêmes aspects que dans ses analyses critiques où elle traite des œuvres des autres écrivains. Elle passe en revue la période et le lieu du travail de traduction aussi bien que certains thèmes présentés dans le livre. Un aspect propre au champ littéraire y est ajouté : Yourcenar parle des problèmes d'édition. Par exemple, la traduction du roman d'Henry James a connu un long chemin jusqu'à la publication : le texte « voyagea ensuite à mon insu d'un éditeur à l'autre, et ne vit le jour qu'en 1947, sans que j'eusse l'occasion de relire mon "forfait" d'autrefois ni d'en lire les épreuves » (*EM*, p. 557).

---

<sup>38</sup> Yukio, MISHIMA, *Cinq Nô modernes*, traduits par Marguerite YOURCENAR en collaboration avec Jun SHIRAGI, préface de Marguerite YOURCENAR, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Le style de l'écrivain et sa manière d'envisager les personnages constituent d'autres éléments pris en compte dans les paratextes de ses traductions. Le style montre l'authenticité d'un écrivain, le « portrait de sa voix ». À la recherche de la voix de Yukio Mishima, dans la préface des *Cinq Nô modernes*, Yourcenar traite d'un sujet qui lui est cher, à savoir la manière dont les écrivains font du nouveau avec du vieux ou, autrement dit, la réécriture d'un thème, voire d'une œuvre. Dans une analyse comparatiste, qui est, d'ailleurs, emblématique de sa perspective sur la vie – une perspective organique où tout est en relation – l'écrivaine cherche les invariants, ce qui dure de « ces antiques saynètes »<sup>40</sup> ; elle découvre dans les pièces modernes de Mishima « d'immémoriales molécules asiatiques »<sup>41</sup> qui assurent la spécificité du nô ; on observe le langage métaphorique de Yourcenar-traductrice, la dimension poétique du langage rappelle son langage critique : le mot « molécule » désignant « la plus petite partie d'un corps pur (simple ou composé) qui soit capable d'exister à l'état libre et dans laquelle soient conservées la composition et les propriétés chimiques caractéristiques du corps »<sup>42</sup> juxtaposé à l'adjectif « immémoriales » fait référence à des caractéristiques innées du théâtre japonais ; il y aurait, donc, une permanence historique de ce genre littéraire, pérennité nommée métaphoriquement « coloration "japonaise" »<sup>43</sup> et qui se fait voir à travers les costumes des personnages aussi bien que leurs propos. Attentive aux détails, l'écrivaine aperçoit la force du langage qui appartient à un monde révolu malgré le décor moderne ; dans *Yoroboshi* le personnage féminin est en effet « une divinité pitoyable, une Kwannon que ne troublent même pas les terreurs de "la fin de ce monde" »<sup>44</sup>. Yourcenar semble y identifier un théâtre symbolique, poétique comme celui auquel elle participe en tant que spectatrice lors de son séjour à Tokyo. Le travail de traduction s'inscrit dans la continuité de son approche du théâtre

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>42</sup> Trésor de la langue française, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/molecule> (consulté le 10 décembre 2019).

<sup>43</sup> *Cinq Nô modernes, op. cit.*, p. 12.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

japonais ; il représente, par ailleurs, l'expression de ce que nous appelons l'*essayisme* : c'est une reprise, la répétition d'un exercice culturel qui participe, en effet, de son goût de l'exhaustivité. L'attention accordée au style est visible aussi dans la préface de sa traduction des poèmes d'Hortense Flexner ; cet aspect de l'œuvre de la poétesse américaine compte beaucoup dans le choix de Yourcenar des poésies à traduire : « Triées avec soin, les pièces retenues ici s'imposaient [...] par leur lucidité quasi inhumaine et par la trame d'un style presque toujours étonnant de précision et de ressources »<sup>45</sup>. Les caractéristiques du style d'Hortense Flexner, la précision et les multiples ressources évoquent les traits de l'écriture critique yourcenarienne : la passion pour la vérité ou l'authenticité et le goût de l'exhaustivité. Le travail de traduction fait réseau avec celui de critique.

---

<sup>45</sup> *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 14.