

LES POSITIONS ÉNONCIATIVES DANS *FEUX* DE MARGUERITE YOURCENAR ET *FIRES* TRADUIT PAR DORI KATZ

par Mônica KALIL
(diplômée de l'Université de São Paulo, Brésil)¹

Résumé

*Approcher la traduction, et plus spécifiquement la traduction littéraire, non comme un objet en soi, mais en tant que partie prenante du processus de construction d'une œuvre, est ce que nous proposons, à l'instar de la notion aristotélicienne d'acte et de puissance, car la genèse de la traduction nous semble coïncider avec le début de l'écriture de l'œuvre. Celle-ci est donc étudiée en tant qu'acte, c'est-à-dire que la traduction littéraire est inhérente à l'œuvre en son état virtuel, telle un être en devenir, pouvant, ou non, se matérialiser en tant qu'œuvre traduite. Sous cette optique, nous proposons que toute analyse de traduction littéraire implique une immersion non seulement dans le contexte de sa production et dans son produit final, mais aussi dans les éléments en jeu dans la production de l'œuvre de départ. À partir des notions de Dominique Maingueneau (1993) concernant le contexte de l'œuvre littéraire et de la linguistique de l'énonciation proposée par Émile Benveniste (1966), entre autres, la question des positions énonciatives émerge de manière consistante en vue d'une analyse du cas spécifique de la traduction *Fires* (1981), par Dori Katz, à partir de l'œuvre *Feux* (1936), de Marguerite Yourcenar. Au-delà de la relation isolée entre traducteur et texte de départ, nous identifions maintes variables. Dans *Feux-Fires* donc, ce que nous appellerons une spirale de positions énonciatives compose un tableau très particulier en traduction littéraire.*

Abstract

By approaching translation, and more specifically literary translation, not as an object in itself, but as an integral part of the building process of a literary work, and assuming Aristotle's concept of potency and act, in our view, the genesis of literary translation, as potency, coincides with the beginning of the literary work's writing, as an act, i.e., the literary translation is inherent to the literary work in a virtual state, as a being to be, whether it is eventually materialized as a translated literary work or not. From this perspective, we believe that each and every analysis of literary translation involves not only jumping into its context of production and its final product, but also into the elements surrounding the production of the source work. Based on the notions of Dominique Maingueneau (1993) about the context of the

¹ Cet article, inédit, a été traduit du portugais du Brésil par Verónica Galíndez.

literary work and on the linguistic grounds offered by Émile Benveniste (1966), among others, the question of enunciative positions emerges in a well-founded way for an analysis of the particular case of the translation Fires (1981), by Dori Katz, of the work Feux (1936), by Marguerite Yourcenar, in which many are the variables other than the isolated relation between the translator and the source text. In Feux-Fires, what we call a spiral of enunciative positions compose a quite specific scenario in literary translation.

monica.kalil@memoeditorial.com.br

1. Bref cadre théorique

L'un des enjeux les plus pertinents de la traduction littéraire nous semble être l'identification des différentes positions énonciatives présentes dans le texte source. Leur mobilisation permet de présenter des solutions traductives pouvant révéler les différentes voix qui sous-tendent ces positions.

En effet, Marguerite Yourcenar a confié à Matthieu Galey devenir de plus en plus consciente

[...] que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait. Il y a une voix d'Hadrien, il y a une voix de Zénon, et il est impossible de les confondre. Il s'agit d'un certain ton, d'une certaine manière de s'exprimer, d'établir ces rapports entre la personne qui parle et la personne à qui elle parle. (YO, p. 71)

Dans le cadre de la notion aristotélicienne d'acte et de puissance présentée dans la *Métaphysique* d'Aristote², nous pouvons dire que la genèse de la traduction littéraire, en tant que puissance, coïncide avec le début de l'écriture de l'œuvre en tant qu'acte. Ceci équivaut à dire que la traduction littéraire est inhérente à l'œuvre, mais en état virtuel, comme un être en devenir, et qui peut, ou non, se matérialiser en œuvre traduite. Ainsi, lorsque nous approchons la traduction en tant que partie d'un long processus, initié avec la genèse de l'écriture de l'œuvre et pouvant subir un changement constant de positions énonciatives qui se relaient et s'entrelacent le long du parcours, il s'impose d'observer attentivement ce qui émerge sur le plan de la littérature. Et ce à partir du jeu de positions énonciatives internes et

² ARISTOTE, *Métaphysique*, livres I, VIII, IX.

externes au texte, afin de mobiliser les énoncés dans différents systèmes linguistiques en quête de l'effet poétique.

Sous cette optique, nous croyons que toute analyse de traduction littéraire implique une immersion non seulement dans le contexte de sa production et dans son produit final, mais aussi dans les éléments qui impliquent la production de l'œuvre de départ. Selon Antoine Berman, dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995 – œuvre qui propose les concepts de position traductive, de projet de traduction et d'horizon du traducteur –, il faut vérifier, dans l'œuvre traduite, sa consistance immanente et indépendante vis-à-vis du texte de départ, aussi bien que son niveau de vie immanente. Sur cette base, et à la fois sur les notions de Dominique Maingueneau dans *Le contexte de l'œuvre littéraire* (1993) et sur les fondements linguistiques de l'énonciation proposés par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* (1966), nous reprenons les notions d'énonciation et d'énoncé, allant du positionnement de l'auteur dans le champ littéraire à ses constructions narratives, dans un cheminement qui va de ce qui semble plus externe au travail jusqu'au détail le plus intérieur, comme les choix pronominaux, verbaux et lexicaux. Ceci a pour but de clarifier le fait que le processus ne se déroule pas de manière cloisonnée, mais dans un *continuum*.

Philippe Willemart, dans *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* [Les processus de création dans l'écriture, dans l'art et dans la psychanalyse] (2009), rejoint Maingueneau et Benveniste et nous aide à mieux comprendre l'alternance des positions énonciatives dans le processus d'écriture et, par ailleurs, de traduction. Il propose l'image de la roue de l'écriture, dans laquelle opèrent quatre instances distinctes – écrivain, *scripteur*³, narrateur et auteur –, placées dans chacun des angles d'un carré, ce dernier inscrit à son tour dans une roue mue par le processus même d'écriture. C'est l'écrivain qui met en mouvement cette roue, dont le processus résulte en l'auteur. Ainsi, « nous distinguons [...] les deux instances, celle de l'écrivain et de celle de l'auteur, qui s'opposent dans le temps et dans

³ Le *scripteur* est travaillé à l'instar de Barthes, mais avec un biais psychanalytique.

l'écriture »⁴, comme si l'identité de l'écrivain – celle par laquelle il se reconnaît en tant que tel et par laquelle il est validé – se perdait dans le processus d'écriture afin de donner lieu à une identité auctoriale croissante. L'auteur est celui qui prend des décisions face à la proposition du narrateur : il valide ou bien rejette. Le narrateur, à son tour, est celui qui propose la prise de parole par les personnages. Pour Willemart, « [l'instance de l'auteur] est essentiellement une instance de décision à l'égard de la forme, puisque l'écrivain et le narrateur lui fournissent de la matière. Elle s'incarne dans cette auto-organisation de la matière »⁵. Finalement, nous avons l'instance du *scripteur*, qui caractérise la relation de l'écrivain avec son instrument d'écriture, en le faisant plonger dans le langage, dans la tradition et dans la culture, le poussant à cesser de contrôler de manière absolue sa propre écriture. À ce stade, Willemart introduit une cinquième instance, celle du premier lecteur, à travers laquelle, dans une danse de positions énonciatives, l'écrivain commence à occuper la position générale du public lecteur et à relancer le mouvement de la roue. Traduites en actes, les instances de la roue de l'écriture de Willemart se définissent par une multiplicité d'actions à partir de différentes positions : l'auteur observe, le *scripteur* inscrit, le narrateur raconte, l'auteur confirme et le premier lecteur relit et rature.

Si nous y rajoutons encore l'instance du traducteur comme étant un lecteur qui, par l'instrument de l'écriture et dans le sens inverse, devient *scripteur* à partir de la mobilisation d'une autre langue et cherche l'individualité du mot cédé par le narrateur et jadis accepté par l'auteur, il est possible d'identifier chez le traducteur une multiplicité de positions énonciatives à même de faire tourner cette roue.

⁴ Philippe WILLEMART, *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*, Coleção Estudos 264, 1^a ed. São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 37 : « [...] distinguimos [...] as duas instâncias, do escritor e do autor, que se opõem no tempo e na escritura ».

⁵ *Ibid.*, p. 42 : « [...] [a instância do autor] é essencialmente uma instância de decisão quanto à forma, já que o escritor e o narrador fornecem a matéria. Ela se encarna nesta auto-organização da matéria ».

2. Feux dans un contexte européen et Feux-Fires dans un contexte nord-américain

Feux (1936) est une œuvre de l'écrivaine française d'origine belge Marguerite Yourcenar (1903-1987), commencée en 1935 et publiée en 1936, puis republiée en 1957 presque sans modifications. L'auteure elle-même la définit comme une collection de poèmes d'amour en prose lyrique entremêlés de pensées issues de notes d'un journal intime. Bruno Chiron observe « que nulle part ne sont employés les termes de nouvelle ou d'essai pour qualifier cette œuvre littéraire. Dédaignant la création narrative pure (La trame de son livre est empruntée à des mythes traditionnels), l'auteur préfère se situer dans le domaine de la poésie ou du lyrisme »⁶. Dominique Maingueneau⁷ nous permet d'approcher ce positionnement de l'auteure comme caractéristique d'une dimension discursive, puisque sa prétention d'échapper à tout encadrement de genre se configure comme partie intégrante du propre sens de l'œuvre, tout en reflétant l'énonciation qui émerge *par* et *dans* l'acte énonciatif.

Fruit d'une crise passionnelle vécue par Yourcenar, *Feux* comprend neuf textes dans lesquels l'auteure se sert de personnages mythiques ou réels – tous issus de l'antiquité classique à l'exception de Marie-Madeleine, issue de l'antiquité judéo-chrétienne – pour aborder la passion dans ses versants les plus divers, du plus charnel au plus transcendant, afin de les universaliser. Les pensées qui séparent les textes apportent des réflexions par moments précises, par moments énigmatiques, mais chaque fois pleines de lyrisme, sublimées par la voix d'un je poétique.

Les textes juxtaposent des éléments sacrés et profanes, encore sous le signe d'influences artistiques, avec d'autres éléments contemporains de l'écrivaine de l'entre-deux-guerres. Selon Sophie

⁶ Bruno CHIRON, *Le mythe, cet obscur labyrinthe — Brève étude de l'aspect mythologique dans une œuvre de jeunesse de Marguerite Yourcenar, Feux (1935)*, Diplôme en médiation culturelle, Université Catholique de l'Ouest, Angers, 1993, p. 5.

⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*. Paris, Dunod, 1993.

Galabru⁸, cette superposition du « passé au moderne, c'est-à-dire le mythe et son expression contemporaine [...] était à la mode dans les années 1930-1940 chez nombre d'auteurs ». Dans la seconde édition de *Feux*, chez Plon, en 1957, Yourcenar confirme le choix de cette tendance, à laquelle elle associe une intention d'universalisation lorsqu'elle affirme que « [...] la transposition volontaire et le détail anachronique [ont] ici pour but, non d'actualiser le passé, mais de volatiliser toute notion du temps [...] »⁹.

D'après Sue Lonoff de Cuevas, les œuvres de fiction de Marguerite Yourcenar avant la Seconde Guerre mondiale, telles *Alexis ou le traité du vain combat* (1929) et *Le Coup de grâce* (1939), outre certains passages de *Denier du rêve* (1934), exploraient « une sensualité troublante »¹⁰, un amour toujours unilatéral. De même, *Feux*, serait le fruit d'une crise résultant d'une passion non partagée de Yourcenar envers son éditeur d'alors, André Fraigneau, « indifférent à ses souffrances »¹¹. Rappelons ici la question biographique posée par Maingueneau, pour qui toute œuvre s'insère dans l'espace-temps d'un parcours toujours singulier de la vie d'un écrivain.

Dans *Feux*, une autre des passions de Marguerite Yourcenar vient s'ajouter à l'élément déclencheur personnel : l'étude de la culture et de la mythologie grecques. Bien que s'écartant de la définition classique d'art poétique, où tout était technique, où il n'y avait pas de notion romantique de l'expression du sentiment, Yourcenar choisit les classiques *res* et *uerba* par excellence – son thème, ce sont les mythes, et sa parole est sublime – pour « glorifier un amour très concret, ou peut-être exorciser celui-ci », associant visiblement « l'idolâtrie de l'être aimé [...] à des passions plus abstraites, mais non moins

⁸ Sophie GALABRU, « *Feux*, Marguerite Yourcenar », Site *La Cause Littéraire*, <http://www.lacauselitteraire.fr/feux-marguerite-yourcenar>. Article publié le 04/06/2013. Dernière visite : 20/07/2020.

⁹ Marguerite YOURCENAR, « Avertissement » à *Feux*, éditions Plon, 1957, p.1-3, *apud* Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar – L'invention d'une vie*. Paris, coll. Folio, Gallimard, 1990, p. 169.

¹⁰ Sue LONOFF de CUEVAS, *Marguerite Yourcenar – Croquis et griffonnés*, Florence GUMPEL, trad., Paris, Gallimard, coll. "Le Promeneur", 2008, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

intenses, qui prévalent parfois sur l'obsession sentimentale et charnelle » (*F*, p.1081).

Alors même que le livre s'ouvre par un souhait explicite – « J'espère que ce livre ne sera jamais lu » –, à l'édition de 1957 s'ajoute, en 1967, une préface d'auteur dans laquelle Yourcenar expose sa motivation pour la réécriture de mythes anciens suivant un regard passionné et modernisant. Elle y décrit longuement ses caractéristiques stylistiques ou thématiques, et néanmoins secondaires face à son inspiration passionnée. Elle y admet encore que « la franchise arrogante de la personne qui parle dans *Feux*, avec ou sans masque, l'insolente volonté de ne s'adresser qu'au lecteur déjà acquis ou conquis représentent un roidissement contre certains compromis savants et légers » (*F*, p. 1077). Nous observons ici, clairement, à l'instar d'Émile Benveniste, l'instance discursive qui expose les conditions d'énonciation et qui précise son écriture. « Yourcenar écrivaine » cherche à diriger et à influencer le lecteur dans le mouvement d'interprétation de l'œuvre composée par « Yourcenar auteure de *Feux* », comme dans une tentative de contrôle et de protection. Dès la préface donc, il est possible de distinguer différentes positions énonciatives dans *Feux*.

Au regard de la réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, l'écrivain et critique littéraire français Matthieu Galey, dans sa préface à *Les Yeux ouverts* (1980), reproduisant un entretien avec l'auteure, attribue sa reconnaissance publique tardive au dangereux privilège dont elle jouissait, étant issue d'une famille aisée. Privilège, selon lui, qui lui a assuré, suivant ses désirs et convenances, et plus spécialement dans l'entre-deux-guerres, une vie de voyages dans la région méditerranéenne, importante référence pour ses œuvres. Le danger, cependant, résidait dans le fait que l'absence de préoccupations quotidiennes – à l'exception de la période de la Seconde Guerre mondiale, aux États-Unis, quand il lui a fallu travailler – l'a libérée des concessions que plusieurs auteurs ont dû faire en vue de se constituer un public. D'après Galey,

[c]élèbre, Marguerite Yourcenar est donc restée assez mal connue, lointaine, ne jouant pas le jeu habituel qui vous conquiert une place dans les gazettes, puis dans les manuels de littérature, car les universitaires suivent la mode, avec un déplorable conformisme. [...]

Chérie par un noyau de fervents – ceux qui connaissaient *Alexis* et *Le Coup de grâce* avant la publication de *Mémoires d'Hadrien* –, et saluée comme un maître par quelques bons critiques, je veux dire ceux qui ne confondent pas leurs goûts avec leurs préjugés, elle n'aura eu que tardivement les honneurs de la presse à grand tirage, de la radio, de la télévision, où les découvreurs sont rares. (YO, p. 8)

D'autre part, selon Anne-Marie Prévot, au sujet de Marguerite Yourcenar,

force est de constater que le public a construit l'image d'une femme qui se caractérisait par une certaine froideur, une distance entretenue avec autrui [...]. En tant qu'écrivain, l'épithète "classique" lui est fréquemment associée à partir de la lecture d'œuvres comme *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir*, par exemple, qui semblent ne refléter qu'un monde d'idées et de mots parfaitement maîtrisés, ordonnés, un contenu solidement arrimé à des enquêtes historiques, à une culture immense.¹²

Galey affirme que sans doute trop peu de lecteurs s'en sont aperçus, mais que c'est précisément cette façon qu'a Marguerite Yourcenar de construire ses œuvres qui accorde à celles-ci « leur solidité sans pareille, et leur puissance d'émotion, sous le glacis d'un style toujours un peu froid » (YO, p. 6).

Yourcenar identifie, dans son parcours, trois périodes de styles distincts. En premier lieu, dans ses écrits et projets de livre esquissés autour de ses vingt ans, elle reconnaît « un style informe, mais c'était déjà pour le rythme, le mouvement, quelque chose qui s'approchait du style "libre" auquel [elle] a finalement abouti ». Elle avoue se sentir encore « tentée de croire qu'à travers la vie le style s'améliore, se débarrasse des scories imitatives, se simplifie, trouve sa pente, mais que le fond reste enrichi, ou plutôt confirmé par la vie ». Ensuite, elle identifie, dans ses essais publiés en tant que récits, une écriture « très réservé[e], modéré[e], délimité[e] », période de parution d'*Alexis* (1929). Alors, « une réaction à *Alexis* a suivi. C'est la période de *Feux*

¹² Anne-Marie PRÉVOT, *Dire sans nommer : Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 11.

et du premier *Denier du rêve*, le style orné ». Après cela, elle croit « [être] plutôt répartie sur [sa] voie, à partir d'*Hadrien* » (YO, p. 47).

D'après Josyane Savigneau¹³, la réception de *Feux*, aussi variée qu'elle a pu l'être, reste le signe que Marguerite Yourcenar était devenue une auteure dont on suivait la production. Émilie Noulet, historienne de la littérature et critique littéraire belge, dans son compte rendu pour *La Nouvelle Revue Française*, de janvier 1937, p. 105, affirme que

le livre de Marguerite Yourcenar est inégal, mais ce qui y est beau brille d'un éclat dur et sauvage. Il n'est pas parfait, mais toujours abondant. Il témoigne d'une richesse un peu tapageuse mais d'un incontestable tempérament d'écrivain.

Savigneau rappelle que le romancier et critique français Edmond Jaloux reconnaît rapidement dans *Feux*, déjà en 1936, lors de sa parution, aussi bien son penchant classique que son ornementation. Dans ces propres mots,

la pureté du style, des images, insère ces pensées dans un tissu de mots où l'abstrait le dispute curieusement au concret. Mais on dirait que ce luxe de métaphores, de visions poétiques, d'analogies saisissantes n'a pour but que de rendre supportable la terrible idée centrale de l'œuvre, qui est celle du désespoir.¹⁴

Reprenons la notion de Dominique Maingueneau concernant la relation entre le contexte énonciatif et le monde représenté par l'acte d'énonciation et confrontons-la à la déclaration de Yourcenar. Elle affirme, dans la préface de *Feux*, que ses textes modernisent le passé, imprégnant ainsi l'Antiquité d'influences artistiques et de contemporanéité du début du XX^e siècle, plus spécialement de l'entre-deux-guerres. Encore d'après l'auteure, sa Phèdre n'est pas la Phèdre athénienne, mais celle qui nous a été léguée par Racine. Achille et Patrocle sont considérés moins sous une optique homérique que sous un regard onirique teinté de l'influence d'autres poètes, peintres et

¹³ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴ Edmond JALOUX, « L'Esprit des Livres », *Nouvelles Littéraires*, 19 décembre 1936.

sculpteurs. La toile de fond de son *Antigone* est chargée de drames de guerre civile et d'anticipation d'une nouvelle guerre mondiale, sentiment présent dans les années 1930. La guerre civile et la couleur locale prêtent, aussi, des airs contemporains à l'histoire de Léna. La scène d'Achille et de Misandre descendant les escaliers trouve un parallèle dans les spectacles du trapéziste et transformiste nord-américain Barbette (1898-1973) en pleine période surréaliste. L'artiste français aux multiples facettes Jean Cocteau (1889-1963), l'entrepreneur artistique russe et fondateur des Ballets russes, Serge de Diaghilev (1872-1929), le danseur et chorégraphe russe Léonide Massine (1896-1979) sont autant de références contemporaines de l'auteure, lui inspirant des images qui se fusionnent avec les mythes du passé. Yourcenar expose, ainsi, le conditionnement de l'œuvre à son temps et adopte une manière de faire innovatrice et rafraîchissante, en assumant les influences de son milieu et de son époque, en proposant un reflet de la scène politique et sociale de l'entre-deux-guerres et de la scène artistique, marquée par la passion des spectacles de danse, musique et cinéma. Pour reprendre les mots de Marguerite Yourcenar, « tout livre porte son millésime et il est bon qu'il le fasse » (*F*, p. 1076).

Elle admet encore que « le mythe, dans la période de [s]a vie que [Matthieu Galey] appel[le] turbulente, [sa] période grecque et italienne, l'appel au mythe représentait cette ferveur, cette sensation d'être reliée à tout » (*YO*, p. 35). Encore selon Dominique Maingueneau¹⁵, « les œuvres peuvent en effet fonder leur scénographie sur des scènes d'énonciation déjà validées », non pas dans le sens où elles seraient déjà « valorisé[es], mais déjà installé[es] dans un univers de savoir et de valeurs du public ». Pour lui,

il n'est pas nécessaire que la situation d'énonciation "montrée" par l'œuvre soit en parfaite conformité avec les scènes validées qu'elle revendique dans son texte, ni que ces dernières forment un ensemble homogène. La scénographie globale de l'œuvre résulte en fait *de la mise en relation de tous ces éléments, du parcours de leur réseau*.¹⁶

¹⁵ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 94-95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

Concernant ces textes qui parcourent un réseau de lieux dont les références sont déjà fortement établies dans le domaine mental général, Maingueneau les caractérise en tant que

lieux qui sont aussi des temps : la convocation de scènes énonciatives puisées dans l'Antiquité gréco-romaine, la Bible, l'histoire contemporaine suppose la présence enveloppante d'un cosmos baroque où la diversité des époques et des espaces s'offre au regard du lecteur dans la simultanéité d'un tableau.¹⁷

Au moment précis où elle ancre sa scénographie dans des références contemporaines, Yourcenar nous transporte également dans l'Antiquité classique, avec ses personnages marqués par un sort inévitable, par un destin déjà tracé. Dans la dimension mythique, le temps est circulaire : passé, présent et futur fusionnent. C'est un temps où tout s'intègre, où tout peut avoir un sens. Et c'est précisément cette circularité-là, dans le cas de *Feux*, qui devient spiralaire, ouvrant la voie à la multiplication des lieux d'énonciation, c'est-à-dire des contextes au sein desquels l'œuvre se donne à lire.

Dans le cadre de cette analyse, viennent concourir différents contextes qui traversent l'œuvre en l'Europe des années 1930 et le contexte nord-américain des années 1980, quand *Feux* a été traduit en anglais américain sous le titre *Fires* (1981), par Dori Katz en collaboration avec Marguerite Yourcenar. Lors d'un entretien, Katz nous a expliqué qu'il avait été question d'un investissement éditorial qui, bien qu'injustifiable sur le plan commercial au regard du public américain, intéressait la maison d'édition Farrar, Straus and Giroux compte tenu du prestige que ce livre apporterait à leur catalogue et, aussi, pour répondre à la demande d'un public plus sophistiqué.

Dori Katz est née en Belgique, de parents juifs, en juillet 1939, veille de la Seconde Guerre mondiale. Sa langue familiale était le yiddish, langue dans laquelle elle n'a pourtant jamais appris à lire ni à écrire, puisque, à quatre ans, en 1943, elle a été accueillie par une famille catholique pour cacher ses origines juives et survivre, ainsi, à la persécution nazie. Pendant les trois ans vécus au sein de cette famille, Katz a dû apprendre à communiquer en flamand et le yiddish

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

lui a été interdit afin de la préserver. Avec la fin de la guerre, elle a pu retrouver sa mère et, ensuite, a vécu dans un internat, moment qui marque le début de ses études en français. La langue anglaise, sa quatrième langue, celle où elle affirme se sentir le plus à l'aise, n'est entrée dans sa vie qu'à l'âge de douze ans, quand mère et fille ont immigré aux États-Unis. Poétesse, Dori Katz est devenue traductrice de poètes français, tels qu'Eugène Guillevic (1907-1997), Philippe Jaccottet (1925-), Norge (1898-1990) et Francis Ponge (1899-1988). Elle est aussi professeure émérite de Langues Modernes et Littérature au Trinity College, à Hartford, dans l'État américain du Connecticut, où elle a connu Donald Harris, alors président de la Hartt School of Music et ami proche de Marguerite Yourcenar.

Yourcenar, après le décès de sa compagne et traductrice Grace Frick, en 1979, et sur la suggestion de Donald Harris, s'est intéressée au travail de Dori Katz qui, selon elle, serait sans doute une traductrice particulièrement attentive aux questions du langage, étant donné son expérience dans la traduction de la poésie. Mais avant même que la dimension textuelle ait pu émerger – par exemple, le souci du langage –, il fallait trouver un traducteur qui soit d'accord pour réaliser un travail de traduction qui serait, ensuite, débattu avec l'auteure dans sa résidence, dans l'île de Mount Desert, dans l'État nord-américain du Maine. En fait, Yourcenar avait déjà refusé d'autres noms qui lui avaient été proposés par ses éditeurs Farrar, Straus and Giroux et avait, à son tour, essuyé le refus de Ralph Manheim, célèbre traducteur de littérature allemande et française, qui n'a pas accepté les termes de la proposition de travail commun avec l'auteur.

D'après Dori Katz, ses discussions avec Marguerite Yourcenar, qui connaissait par cœur l'intégralité de son texte *Feux*, portaient fondamentalement sur la diction – diction dans le sens de la manière de dire, en ce qui touche à l'agencement et à la disposition des mots, pour améliorer la correction, la clarté et l'efficacité du texte.

Yourcenar vouait un véritable culte à la langue française et à la civilisation européenne, menant un vrai combat contre son imprégnation par une autre langue et une autre culture pendant son très long séjour nord-américain. D'après sa biographe, Josyane Savigneau, le risque de cette contamination serait pour elle « la mort

littéraire assurée »¹⁸. Toujours selon Savigneau, la notion de patrie et d'appartenance, pour Yourcenar, était liée à la langue choisie « non [pour] s'exprimer constamment – ni oralement ni par écrit – mais [pour] écrire. [Pour] faire acte de littérature »¹⁹. Son patrimoine était linguistique et c'est en fonction de la langue, et non pas de la longue période à l'étranger, qu'un sentiment d'exil a pu affleurer à la fin de sa vie.

3. Feux : textes et instances énonciatives

Feux se présente, à première vue, comme un récit fragmenté, avec des parties isolées réunies à la manière d'un recueil de textes. Toujours est-il que l'apport de Maingueneau nous permet d'identifier un ensemble paratopique de positions énonciatives en tant que facteur structurant de l'œuvre, ébauchant un sens et une relation entre les textes et les pensées. Ainsi, nous verrons que « Yourcenar écrivaine », « Yourcenar auteure de *Feux* », « Yourcenar *persona* » et « Yourcenar *gnomique* » alternent dans la construction du récit, comme si elles se déplaçaient, tantôt en pente ascendante, tantôt en pente descendante, décrivant une spirale.

3.1. La nature structurante des positions énonciatives dans Feux

Feux est une série de réécritures de mythes à partir d'une poétique de l'oralité maintes fois écrite et réécrite le long des siècles, avec des adaptations datant déjà de l'Antiquité pour les Grecs et les Romains, outre d'innombrables relectures et interprétations depuis des millénaires. Avec l'inclusion d'une préface, Marguerite Yourcenar inscrit l'œuvre, pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau, dans une scénographie déjà validée, partagée par le narrateur et le narrataire, articulant dans la lecture, l'enchaînement qui légitime la scénographie sur laquelle le récit opère.

Mais Yourcenar va plus loin et recrée un espace-temps propre pour cette scénographie validée, explicitant, dans sa préface, les éléments contemporains et les mythes classiques brassés dans *Feux*. Pour ne rien laisser au hasard, l'auteure se place, projette sa plume et s'appuie

¹⁸ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 237.

¹⁹ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 272.

sur l'interprétation du lecteur, aussi bien que sur tout ce que sa création littéraire contient d'influences, d'innovations et de modernisations. Dans *Feux*, le fait que l'énonciation des œuvres soit « partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter »²⁰ devient une évidence.

Selon Benveniste, nous identifions la position énonciative de « Yourcenar auteure de *Feux* » dans sa préface, comme appartenant au plan discursif, instance énonciative où sont présents un « je » et un « tu », dans une interaction où le premier cherche à influencer le dernier. Tel positionnement énonciatif discursif est une constante chez « Yourcenar écrivaine » à propos de son travail. Ici il faut bien reprendre les instances de la roue de l'écriture mentionnées ci-dessus selon Willemart et définir « Yourcenar écrivaine » comme détentrice de toute une œuvre à partir de sa pensée, de sa vision, de sa culture, comme quelqu'un dont le métier est l'écriture, et la différencier de « Yourcenar auteure de *Feux* », qui prend des décisions face à un narrateur d'une œuvre spécifique, dans ce cas, *Feux*.

D'après Gérard Genette, une préface « consiste en une interprétation du texte par l'auteur, ou, si l'on préfère, en une déclaration d'intention »²¹. Ce faisant, « Yourcenar auteure de *Feux* » expose le détail des aspects stylistiques et thématiques, gardant le silence sur la question passionnelle ayant déclenché le livre, fort probablement comme tentative d'auto-préservation ou encore comme proposition universalisante d'un amour qui, à l'origine, était particulier. D'où, sans doute, le choix thématique du mythe et de son langage archétypique.

Il est utile de rappeler que « Yourcenar auteure de *Feux* » n'évoque jamais la nature de la voix narrative dans *Feux*. Néanmoins, lors d'un entretien concédé à Matthieu Galey, devant l'affirmation qu'elle se serait, dans ses livres, toujours cachée derrière des voix masculines pour offrir sa vision de monde, « Yourcenar écrivaine » répond : « Cachée ? Le mot me scandalise. Pas dans *Feux*, en tout cas, où c'est presque continuellement une femme qui parle » (*YO*, p. 289).

L'ayant d'abord écrit pour qu'« il ne soit pas lu », Yourcenar semble avoir eu besoin, ou plutôt urgence, de déjouer toute possibilité

²⁰ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 15.

²¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, 1987, p. 205.

d'invisibilité de l'esprit dont elle était imprégnée, cherchant à exprimer sa relecture des mythes. Ce paradoxe pragmatique, d'après Maingueneau, marqué par la contradiction entre le dire et ce qui est dit, dans la duplicité de l'énoncé et de l'acte d'énonciation, tout en faisant que le lecteur lise que ce qu'il lit n'est pas censé être lu, nous semble révéler une tension entre « Yourcenar écrivaine », personnellement exposée par le contenu de *Feux*, et « Yourcenar auteure de *Feux* », cherchant à contrôler le parcours interprétatif de l'œuvre. Il convient d'observer que cette fonction de contrôle caractérise aussi une autre position énonciative, celle de « Yourcenar traductrice », dans son travail avec Dori Katz.

Les neuf histoires de *Feux* sont entremêlées de dix groupes de pensées qui suggèrent une *persona*, selon Frederick Farrell et Edith R. Farrell. Il s'agit d'écrits d'un journal intime, autour d'un même sujet poétique en première personne qui s'exprime à partir d'une voix d'auteur centrale et dévoile ses états d'âme, avec des renforts expressifs formels et sémantiques contenus dans des textes brefs.

Farrell et Farrell identifient dans l'ensemble de textes et pensées de *Feux* l'immersion dans le soi-même suivie d'un retour, en un effet qui pourrait être représenté comme une « une courbe en cloche inversée »²², qui suit la force initiale figurant un désespoir douloureux pour, ensuite, atteindre une acceptation et, finalement, la transcendance²³. Selon eux, « afin de produire cette impression, l'auteure a soigneusement structuré le livre, en distribuant et en équilibrant ses composantes de manière à ce que la deuxième moitié fasse écho à la première, mais avec un accent plus positif »²⁴. « Les pensées entremêlées aux textes soutiennent l'équilibre et la symétrie, elles questionnent, elles commentent l'histoire précédente, elles préparent le lecteur à l'histoire future et offrent des liens thématiques entre les contes. Elles racontent une histoire en soi, mais ne sont pas

²² C. Frederick FARRELL, Edith. R. FARRELL, « Marguerite Yourcenar's *Feux* : structure and meaning », *Kentucky Romance Quarterly*, 1982, n. 29, p. 27 : « [...] an inverted bell-shaped curve ».

²³ C. Frederick FARRELL, Edith. R. FARRELL, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁴ C. Frederick FARRELL, Edith. R. FARRELL, *op. cit.*, p. 27 : « To achieve this impression, the author has carefully structured the book, distributing and balancing its components so that the second half echoes and mirrors the first half, but has a more positive emphasis ».

narratives. Elles servent à signaler, au moyen de passages lyriques, de l'ironie, de changements brusques de ton, etc., le sens qui risque de se perdre si jamais le lecteur est trop pris par les spécificités des textes »²⁵.

En ce qui concerne ce mouvement, ce passage, il est utile de rappeler que Yourcenar dédie *Feux* à Hermès, l'un des douze dieux de l'Olympe, sur lequel Jean-Pierre Vernant dit : « Rien en lui de fixé, de stable, de permanent, de circonscrit, ni de fermé. Il représente, dans l'espace et dans le monde humain, le mouvement, le passage, le changement d'état, les transitions [...] »²⁶.

Afin d'approfondir la présentation de la spirale de positions énonciatives, il nous semble, simultanément, y trouver un contrepoint et un parallèle entre « Yourcenar auteure de *Feux* », qui s'impose dans la préface, et « Yourcenar *persona* », qui s'exprime dans les pensées et qui tisse les neuf histoires. Un contrepoint, dans la mesure où « Yourcenar auteure de *Feux* » cherche à établir une objectivité et une rationalité qui contrastent avec la subjectivité et le caractère passionnel de « Yourcenar *persona* » ; un parallèle, dans la mesure où nous observons que cette position énonciative structure l'enchaînement des textes, tout comme l'autre indique une certaine lecture de l'œuvre.

Ainsi, lorsque nous cherchons des références textuelles, nous identifions que « Yourcenar auteure de *Feux* », dans l'extrait ci-dessous de sa préface, rationalise sa thématique, en même temps qu'elle instaure un biais interprétatif :

[...] dans *Antigone ou le choix*, le choix d'Antigone est la justice ;
dans *Phédon ou le vertige*, le vertige est celui de la connaissance ;
dans *Marie-Madeleine ou le salut*, le salut est Dieu. Il n'y a pas là

²⁵ C. Frederick FARRELL, Edith. R. FARRELL, *op. cit.*, p. 34 : « [...] pose questions, comment on the previous story, prepare the reader for the one to come, and provide thematic links among the tales. They tell a story in themselves, but they are not primarily narrative. They are used to point up, by lyric passages, irony, sudden shifts in tone, etc., the meaning that can be lost in the tales should the reader become too involved with their specifics ».

²⁶ Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996, p. 157.

sublimation, comme le veut une formule décidément malheureuse, et insultante pour la chair elle-même, mais perception obscure que l'amour pour une personne donnée, si poignant, n'est souvent qu'un bel accident passager, moins réel en un sens que des prédispositions et les choix qui l'antidatent et qui lui survivront. (*F*, p. 1081)

Par ailleurs, « Yourcenar *persona* » expose son caractère passionnel, fortement subjectif, à l'aide de pensées d'un journal intime qui, structurellement, ont pour fonction de lier les neuf histoires afin de composer le parcours de la transcendance nécessaire à la renaissance, en franchissant les étapes du cycle de Phénix dans une quête identitaire, où tout doit être consommé pour que la reconstruction soit possible, comme nous suggère *Pleins Feux sur Feux de Marguerite Yourcenar*²⁷. Dans ces pensées sont mélangées des expériences sensorielles et artistiques de l'Antiquité et de la contemporanéité dictant, ainsi, la scénographie présente dans les textes.

À propos d'une de ces pensées, indiquée ci-dessous, par exemple, on pourrait penser qu'elle évoque le ballet *La Mort du cygne*, un cygne qui se bat pour vaincre la mort, dans la chorégraphie de Mikhaïl Fokine, de 1905, des Ballets Russes, compagnie créée par Diaghilev, directeur de spectacles mentionné par « Yourcenar auteure de *Feux* » dans sa préface en parlant de l'influence d'artistes contemporains dans la composition de l'œuvre. Par ailleurs, on y voit affichée une référence claire aux vers 194-222 du chant I de l'*Illiade*, où Athéna, déesse de la raison, descend des cieux et, ne se montrant qu'à Achille seul en restant invisible à tous les autres, le tire par les cheveux pour lui parler à l'oreille, le rappelant à la raison pour qu'il dompte sa rancune et n'affronte pas Agamemnon. Athéna réussit à convaincre Achille, qui transfère au verbe toute la violence de l'arme. Voici la pensée :

La mort pour atteindre le fuyard doit se mettre en mouvement, perdre cette fixité qui nous fait reconnaître en elle le dur contraire de la vie.

²⁷ AAA, *Pleins Feux sur Feux de Marguerite Yourcenar*. Travail d'annotation et de présentation de nouvelles de Marguerite Yourcenar, par les étudiants de deuxième année de Lettres Modernes 2009-2010, Université de Lyon 2, p. 20. <https://www.calameo.com/books/000497911cd9ac9d30a47>.

Elle nous donne la fin du cygne frappé en plein vol, d'Achille saisi aux cheveux par on ne sait quelle Raison sombre. Comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de sa maison de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite. Ma mort à moi sera de pierre. Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la fatalité. Je ne puis m'y perdre. La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité. (*F*, p. 1089)

En effet, les pensées constituent, dans *Feux*, l'exposition la plus intime de la vulnérabilité de la *persona* qui s'y manifeste. Donc, cette allusion nous introduit non seulement dans l'univers mythologique classique des histoires que ces pensées précèdent ou auxquelles elles succèdent, mais aussi permet-elle le dévoilement de la quête invisible d'une rationalité perdue en contraste avec le caractère objectif de la préface.

En reprenant l'hypothèse de Farrell et Farrell au sujet de la fonction structurelle de la position énonciative de « Yourcenar *persona* » des pensées, nous l'observons encore mélangée aux textes, se transmutant en « Yourcenar gnominique », au moyen d'énoncés de vérités absolues ou omnitemporelles, dans une espèce de discours indirect libre à rebours, où les sources énonciatives se mélangent comme dans un sens inversé, faisant émerger, dans le texte, non pas la voix du personnage, mais celle de la *persona*.

Maingueneau²⁸ affirme que « l'un des intérêts du discours indirect libre est qu'il permet, à travers le rythme, le lexique, la syntaxe..., que des *ethe* [différents ethos discursifs] soient perçus par les lecteurs sans que leur soient reconstituées les intentions exactes des locuteurs cités »²⁹. Ainsi, dans les textes de *Feux*, la position énonciative de l'ethos discursif « Yourcenar gnominique » restitue, via la narration et

²⁸ Dominique MAINGUENEAU, « A noção de ethos discursivo », *Ethos discursivo*, Ana Raquel MOTTA, Luciana SALGADO éd., São Paulo, Contexto, 2008. p. 11-32.

²⁹ Ana Raquel MOTTA, Luciana SALGADO éd., *Ethos discursivo*, São Paulo, Contexto, 2015², p. 27 : « [...] um dos interesses do discurso indireto livre é que ele permite, através do ritmo, do léxico, da sintaxe..., que *ethe* [diferentes ethos discursivos] sejam percebidos pelos leitores sem que lhe sejam reconstituídos os propósitos exatos dos locutores citados ».

dans la voix du personnage, l'éthos discursif de « Yourcenar *persona* ».

Faisant appel à Benveniste³⁰, nous observons clairement que le plan discursif de l'énonciation, caractéristique de « Yourcenar *persona* », se mélange à l'énonciation historique des textes par l'intermédiaire de « Yourcenar gnominique ». C'est à partir de cette mobilisation des systèmes énonciatifs que s'enrichit le texte littéraire, permettant, par le jeu des positions énonciatives, le passage d'un plan à un autre de manière instantanée, lorsque la relation de personnalité de la narration à la troisième personne est imprégnée de la subjectivité et de l'unicité nettement présentes dans la relation je-tu. Une autre caractéristique de ce mouvement est l'emploi d'un temps verbal différent. D'après Maingueneau, est évidente « l'unité du point de vue des ethos, malgré la diversité énonciative »³¹.

Toujours est-il que, dans le texte consacré à Clytemnestre, par exemple, où le narrateur en première personne se défend, devant les juges, du meurtre de son mari, Agamemnon, nous retrouvons l'élocution suivante : « Moi aussi, messieurs les juges, je savais l'avenir. Toutes les femmes le savent : elles s'attendent toujours à ce que tout finisse mal » (*F*, p. 1152). Le moment où le narrateur en première personne cède la parole à l'énonciation que nous identifions comme étant celle de « Yourcenar gnominique » est clair, faisant émerger « Yourcenar *persona* ». Et non seulement par la marque verbale du présent historique par opposition à l'imparfait narratif, mais aussi par l'emploi de la personne verbale au pluriel qui, nous précise Benveniste, « exprime une personne amplifiée et diffuse »³². Cette généralisation, qui ne peut être admise que par la troisième personne, la non-personne, par opposition à je-tu, est caractéristique des énoncés sentencieux que nous attribuons ici à « Yourcenar gnominique » et qui reflètent la position énonciative de « Yourcenar *persona* ».

³⁰ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971 [1^e éd. : 1966].

³¹ Ana Raquel MOTTA, Luciana SALGADO éd., *op. cit.*, p. 28 : « [...] a unidade do ponto de vista do ethos, apesar da diversidade enunciativa ».

³² Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971 [1^e éd. : 1966], p. 235.

D'autres exemples de la présence énonciative de « Yourcenar gnomique » se trouvent dans « Antigone ou le choix », où le personnage principal, telle une martyre chrétienne, parcourt un vrai calvaire pour essayer d'enterrer son frère Polynice, rejeté par l'oncle-roi Créon, qui avait néanmoins autorisé tous les rites funèbres pour son autre frère, Étéocle. Un cadavre sans sépulture signifiait la condamnation à l'errance chez les morts, sans pouvoir traverser de l'autre côté de la rive, tandis qu'Antigone attendait le vaincu pour pouvoir se consacrer entièrement à lui. La solitude et le tourment d'Antigone ne suffisent pas pour affaiblir la lumière apportée par ce personnage dans un monde abruti et paralysé par la violence, où les hommes ignorent leur propre destin dans l'obscurité qui dévaste Thèbes. La description de ce scénario désolant subit l'interférence de « Yourcenar gnomique » qui, à l'égal de « Yourcenar *persona* », s'énonce au présent et dans l'amplification de la personne : « On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer : on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone » (*F*, p. 1110), en allusion directe au verset 5:15 de l'Évangile de Matthieu — « Et on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais sur le chandelier, et elle éclaire tous ceux qui sont dans la maison ».

Dans « Marie-Madeleine ou le salut », le personnage est rejeté, lors de sa nuit de noces, par son mari Jean, qui l'abandonne pour suivre Jésus. La vengeance qu'elle, jusqu'alors vierge, concocte consiste à se livrer à d'autres hommes et à apprendre l'art de la séduction, afin de piéger le maître et, alors, révéler sa faiblesse. Mais voici que Jésus pose la main sur sa tête et elle se laisse envahir par la Passion, oubliant son amour pour Jean, qui, plus qu'un évangéliste, a été pour elle un précurseur. À ce moment du récit en première personne, la position énonciative change et révèle clairement celle de « Yourcenar gnomique » pour, immédiatement, reprendre la voix de Marie-Madeleine : « [...] on ne fait jamais que changer d'esclavage : au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu » (*F*, p. 1127).

Le texte « Phédon ou le vertige » raconte la trajectoire du jeune Phédon, devenu prisonnier et esclave après l'invasion de la ville où il vivait. Danseur dans une espèce de bordel, il est affranchi par Alcibiade, disciple de Socrate, qui veut l'offrir à son maître, dont

Phédon finit par devenir le disciple. Dans le récit, en première personne, Phédon s'adresse à Cébès, autre disciple de Socrate et, aussi, de Philolaos de Croton. D'après Ambroise *et al.*, « le récit qu'il [Phédon] fait à Cébès est plus un monologue intérieur qu'un dialogue, mais grâce à celui-ci il peut exposer sa conception du temps, son expérience de vie par le bonheur ou la douleur »³³. C'est dans ce contexte narratif qu'émerge « Yourcenar gnominique », même si en présence d'un vocatif qui, en principe, marquerait la position énonciative du narrateur en première personne. Ainsi, « car les vertus, Cébès, n'ont pas toutes les mêmes causes et toutes ne sont pas belles » (*F*, p. 1138) se présente à nous moins comme le discours direct d'un dialogue que comme une occasion de prononcer un aphorisme, caractéristique de « Yourcenar gnominique » qui reflète « Yourcenar *persona* ».

Cette même énonciation gnominique fait, par moments, allusion directe à des sujets exposés dans les pensées. Dans « L'alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi » (*F*, p. 1083), surgit un élément repris ensuite dans « Léna ou le secret » : « ivre d'une ivresse qu'elle espérait pouvoir attribuer à l'alcool, car on se corrige du vin plus vite que du bonheur » (*F*, p. 1114).

Par moments, des énonciations gnomiques renvoient indirectement aux pensées, comme dans cet autre extrait de « Clytemnestre ou le crime » : « Messieurs les juges, il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité » (*F*, p. 1149), qui renvoie à « Yourcenar *persona* » dans la pensée « Où me sauver ? Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu'en toi » (*F*, p. 1097).

Marguerite Yourcenar produit, ainsi, cette espèce de glissement dans une spirale de positions énonciatives, par un jeu d'aller-retour à partir de : « Yourcenar écrivaine », qui inscrit son œuvre dans un moment de production ; « Yourcenar auteure de *Feux* », qui établit les limites interprétatives et stylistiques dans sa préface ; « Yourcenar *persona* », qui exprime de la subjectivité et de la passion dans les pensées et « Yourcenar gnominique », qui accorde, le long des histoires, une sagesse omnitemporelle à sa *persona*. Toutes ces positions,

³³ AAA, *Pleins Feux sur Feux de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 118.

seront, en plus, accompagnées de « Yourcenar traductrice », qui mène d'une main ferme le travail de Dori Katz dans la traduction collaborative de *Feux* en anglais américain.

3.2 Texte et scénographie dans la composition poétique de Feux-Fires

Dans la préface de *Feux*, outre des questions relatives aux caractéristiques stylistiques de l'œuvre, Marguerite Yourcenar traite de l'effort légitime pour assurer la complexité des émotions par l'intermédiaire d'« un langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres » (*F*, p. 1079).

Dans *Fires*, le défi est renouvelé, cette fois, dans la quête d'une poéticité dans laquelle les mots révèlent de semblables phosphorescences, mais à l'intérieur d'un système linguistique-culturel différent. C'est alors que nous voyons paraître, dans la spirale de positions énonciatives de *Feux-Fires*, un nouvel énonciateur – la traductrice Dori Katz –, d'une manière assez explicite dans la préface et à différents degrés de transparence dans ses solutions traductives le long du livre. Cela déclenche deux nouvelles positions énonciatives, que nous appellerons « Katz traductrice de *Feux* » et « Katz traductrice dans *Fires* ». La première est celle qui intervient clairement et directement dans la préface et dans les échanges directs avec nous, et la dernière, celle qui émerge des énoncés du texte traduit.

C'est dans la préface, par exemple, que « Yourcenar auteure de *Feux* » commente la duplicité du signe « rame » en français, dans « Phèdre ou le désespoir », explorant ce qui, dans le contexte, peut signifier à la fois la rame de Charon, figure mythologique qui fait traverser le Styx aux morts, et aussi une composition de wagons de métro, dans un mélange de mythe et de contemporanéité. Et c'est ainsi que nous assistons à une Phèdre désespérée, qui court dans les souterrains du métro. La duplicité du signe « rame », en français, semble se perdre dans la langue anglaise :

Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les rames fendent

Les positions énonciatives dans Feux et dans Fires

l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ. (*F*, p. 1087)

Pushed by the throng of her ancestors, she slides along these subway corridors filled with animal smells; here oars Split the oily Waters of the Styx, here shiny rails suggest either suicide or depart. (Fires³⁴, p. 8).

Néanmoins, la traductrice de l'édition américaine explicite cette difficulté de reproduction sémantique du mot « rame » par un commentaire entre parenthèses placé juste après l'extrait de la préface où l'auteure traite la question. « Katz traductrice de *Feux* » intervient directement et se place en tant que traductrice vers l'anglais de manière explicite :

Si, pour en revenir à *Feux*, Phèdre emprunte pour sa descente aux Enfers des rames qui sont à la fois celles de Charon et celles du métro, c'est que le flot humain tourbillonnant aux heures d'affluence dans les corridors souterrains de nos villes est peut-être pour nous l'image la plus terrifiante du fleuve des ombres [...]. (*F*, p. 1080)

If, to get back to Fires, Phaedra to go down to Hell takes the "oars" (rails) that are both those of Charon the ferryman and those of the Metro, it's because during rush hours this human swell pouring into the underground corridors of our cities is perhaps for us the most terrifying image of the river of the dead. (The lyrical pun is lost in English, since there is not single word that means both "oar" and "rail", but the metaphor can still BE evoked by words here that plus suggest sailing on dark waters)³⁵. (Fires, p. xix-xx. Nous soulignons)

³⁴ Marguerite YOURCENAR, *Fires*. Translated from the French by Dori KATZ in collaboration with the author. 2nd ed, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

³⁵ « Si, pour en revenir à *Feux*, Phèdre emprunte pour sa descente aux Enfers des "rames" (rails) qui sont à la fois celles de Charon le Nocher et celles du Métro, c'est que le flot humain tourbillonnant aux heures d'affluence dans les corridors souterrains de nos villes est peut-être pour nous l'image la plus terrifiante du fleuve des morts. (Le calembour lyrique s'est perdu en anglais parce qu'il n'y a pas un mot qui signifie à la fois "rame" et "rail", mais la métaphore peut être encore évoquée par des mots qui suggèrent ici une navigation en eaux troubles) ». (Toutes les traductions de l'anglais vers le français dans cet article sont nôtres).

Toujours dans la préface, « Yourcenar auteure de *Feux* » souligne l'homophonie de « mère » et « mer » pour désigner Thétis, mère d'Achille et divinité des vagues, jeu phonétique seulement possible en français, qui fusionne en une seule image la double caractéristique de la néréide. Ici, « Katz traductrice de *Feux* » se place aussi de manière directe :

[...] si Thétis est à la fois la mère et la mer, c'est que cette équivoque, qui n'a d'ailleurs de sens qu'en français, fond en un tout le double aspect de Thétis mère d'Achille et de Thétis divinité des vagues. (*F*, p. 1080)

[...] if *Thetis* is both the mother of Achilles and the divinity of the waves, this lyrical punning on the words *mer/mère* blends into one image the double aspects of the goddess. This pun is only possible in French, since the word for sea, *mer*, sounds the same as the word for mother, *mère*³⁶. (*Fires*, p. xx. Nous soulignons)

Nous retrouvons, donc, des interventions directes et explicites de « Katz traductrice de *Feux* » dans la préface, mais aussi tout au long du livre, des moments où « Katz traductrice dans *Fires* » s'exprime cachées dans des énoncés qui révèlent que, dans la traduction, les catégories d'énonciation – personne, temps, espace – ont été affectées.

Reprenons Émile Benveniste, pour qui c'est dans l'exercice même de la langue que repose le fondement de la subjectivité. L'acte du discours est individuel, désigné par un énonciateur dont la « référence [est] actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours »³⁷. Entre le texte en français, de 1936, et le texte en anglais américain, de 1981, la position énonciative du sujet discursif ne varie pas seulement dans le temps et dans l'espace, mais aussi dans toute une perception intérieure du monde.

C'est le cas, par exemple, d'une des pensées inspirées de cette phrase de Paul Valéry :

³⁶ « [...] si Thétis est à la fois la mère d'Achille et la divinité des vagues, ce calembour lyrique avec les mots *mer/mère* fond en une image le double aspect de la déesse. Ce calembour n'est possible qu'en français, puisque le mot pour *sea, mer*, sonne comme le mot pour *mother, mère* ».

³⁷ Émile BENVENISTE, *op. cit.*, p. 262.

Il existe pour toute pensée et pour toute chose profonde, amour, haine, un poison singulièrement énergique qui est *tout le reste du monde*, tout ce qui n'est pas elle, et qui la distrait, la dilue, la dissipe...³⁸

Or, Paul Valéry (1871-1945) est contemporain de l'écriture, en français, de *Feux*, par Marguerite Yourcenar. On peut supposer que, parmi écrivains et lecteurs de langue française à cette époque-là, il y avait une certaine familiarité avec la production de Valéry. D'où le naturel et l'intimité avec lesquels le nom de Paul Valéry figure dans cette pensée :

L'admirable Paul s'est trompé. (Je parle du grand sophiste et non du grand prédicateur.) Il existe, pour toute pensée, pour tout amour, qui, laissé à soi-même, défailirait peut-être, un cordial singulièrement énergique qui est *tout le reste du monde*, qui s'oppose à lui, et qui ne le vaut pas. (*F*, p. 1083)

Dans l'édition nord-américaine, parue en 1981, « Katz traductrice dans *Fires* » explicite le nom de Paul Valéry, sans doute pour répondre au déplacement des catégories énonciatives de personne (public français → public nord-américain), de temps (1936 → 1981) et d'espace (France → États-Unis) impliquées dans le dédoublement du processus de traduction *Feux-Fires*. Ainsi :

*The admirable Paul was wrong (I am speaking of the great sophist, Paul Valéry, and not of the preacher). There is for each thought, for each love that if left alone would perhaps fail, a singularly strong stimulant – the ENTIRE REST OF THE WORLD – which is opposed to it and is not worthy of it.*³⁹ (*Fires*, p. 3. Nous soulignons)

Dans quelques extraits de nature religieuse, la position énonciative de « Katz traductrice dans *Fires* » semble encore plus marquée, car elle dévoile clairement son horizon de traduction, selon la conception

³⁸ Paul VALÉRY, *Tel quel* (1941), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1970, p. 501.

³⁹ « L'admirable Paul s'est trompé (je parle du grand sophiste, Paul Valéry, et non du prédicateur). Il existe, pour toute pensée, pour tout amour, qui, laissé à soi-même, défailirait peut-être, un stimulant singulièrement fort – TOUT LE RESTE DU MONDE – qui s'oppose à lui et qui ne le vaut pas ».

d'Antoine Berman, en englobant « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur »⁴⁰.

Puisque *Feux* est une œuvre écrite en français par une auteure de formation catholique et que *Fires* est une traduction en anglais américain par une traductrice d'origine juive résidant aux États-Unis, pays de majorité protestante, nous nous sommes consacrée à la recherche d'exemples qui corroboraient notre intuition, à savoir la présence d'un biais religieux dans certaines positions énonciatives.

Dans « Antigone ou le choix », une substitution de termes nous amène à spéculer sur cette question religieuse, dans l'extrait qui décrit la phase d'attente d'Antigone face à la lutte entre ses frères, Polynice et Étéocle. Autant, dans le texte français, la faute et la punition, typiquement catholiques, semblent venir d'un Dieu qui juge et punit, autant le texte américain opte pour des termes juridiques, pratiques, plus familiers d'une société protestante. Observons la clôture de ces extraits :

Elle ne choisit pas plus entre ses frères ennemis qu'entre la gorge ouverte et les mains dégouttantes de l'homme qui se suicide : les jumeaux ne sont pour elle qu'un seul sursaut de douleur, comme ils ne furent d'abord qu'un seul tressaillement de joie dans le ventre de Jocaste. Elle attend la défaite pour se vouer au vaincu, *comme si le malheur était un jugement de Dieu*. (F, p. 1108. Nous soulignons).

*She will not choose between her warring brothers, as she will not choose between the opened chest and the dripping hands of a man killing himself; the twins are but one single wince of grief to her, as they were, at first, but one single joyous spring in Jocasta's belly. She awaits the outcome to devote herself to the loser, as if defeat proved the justice of the cause.*⁴¹ (*Fires*, 1994, p. 39. Nous soulignons)

⁴⁰ Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 79.

⁴¹ « Elle ne choisira pas entre ses frères en guerre comme elle ne choisira pas plus entre la gorge ouverte et les mains dégouttantes de l'homme qui se tue ; les jumeaux ne sont pour elle qu'une seule grimace de douleur, comme ils ne furent d'abord qu'un seul tressaillement de joie dans le ventre de Jocaste. Elle attend l'aboutissement pour se vouer au vaincu, *comme si la défaite prouvait la justice de la cause* ».

Restons sur le texte consacré à Antigone. Au moment de reconnaître le corps nu de Polynice, en début de décomposition, « elle tourne le dos à *la basse innocence* qui consiste à punir » (*F*, p. 1108. Nous soulignons) ou « *she turns her back on the vile absolution that comes from punishing* »⁴² (*Fires*, p. 40. Nous soulignons) et décide d'enterrer le cadavre de son frère, laissé sans sépulture.

Dans cet exemple, poursuivant le biais religieux d'analyse de la position énonciative de « Katz traductrice dans *Fires* », nous pouvons la rapprocher de la différence entre catholicisme et protestantisme : aussi bien l'innocence dans la religion catholique, que l'absolution parmi les protestants, répondent à la même fonction, qui consiste à absoudre les torts de ceux qui sont punis. Observons que l'innocence est signe de l'absence de péché, tandis que l'absolution est signe de rémission du péché. La contradiction entre les énoncés en français et en anglais serait, donc, simplement apparente, dévoilant le besoin, dans la traduction, d'un rapprochement de la culture protestante pour la production d'un sens semblable.

Un autre extrait qui a attiré notre attention se trouve dans « Marie-Madeleine ou le salut ». Il s'agit de la scène de la désolation de Marie-Madeleine et de Marie, la mère de Jésus, au pied de la croix :

Les larrons du moins partageaient la même peine : au pied de cet axe par où passait toute la douleur du monde, je n'avais pu que troubler son dialogue avec *Dimas*. (*F*, p. 1129. Nous soulignons)

*The thieves, at least, shared the same end: at the foot of the axis through which the grief of the whole world passed, I succeeded only in interrupting His dialogue with Dismas, the highwayman.*⁴³ (*Fires*, p. 73. Nous soulignons)

Notre hypothèse, ici, renvoie au fait que Saint Dimas – canonisé non pas par l'Église, mais sur la croix par Jésus-Christ lui-même – est suffisamment populaire parmi les catholiques, protecteur des pauvres agonisants et des repentis de la dernière heure. Puisque son nom

⁴² « Elle tourne les dos à *la vile absolution* qui consiste à punir ».

⁴³ « Les larrons du moins partageaient la même fin : au pied de cet axe par où passait toute la douleur du monde, je n'avais pu qu'interrompre *Son* dialogue avec *Dimas*, le *malandrin* ».

apparaît peu dans les évangiles et puisque, dans la religion protestante, les saints n'existent pas, il semble y avoir eu un besoin énonciatif de la part de « Katz traductrice dans *Fires* » de lui expliciter une épithète, néanmoins différente de « *the good thief* » ou « bon larron », courante dans le catholicisme. Il est également curieux de souligner l'emploi de la minuscule dans le possessif « son » en français, qui nous semble accorder à Jésus une dimension plus humaine, par opposition à la majuscule du possessif « *His* » dans le texte en anglais, ce qui produit une distance entre Marie-Madeleine et la figure du Christ.

Un extrait précédent, de ce même récit, nous interpelle. La scène décrit l'entrée de Marie-Madeleine dans le banquet qui rassemblait Jésus et les Apôtres et auquel elle se rend, parée et parfumée pour le séduire :

Mon entrée dans la salle du banquet arrêta les mâchoires ; les Apôtres se levèrent en tumulte de peur d'être infectés par le frôlement de ma jupe ; aux yeux de ces gens de bien, *j'étais impure comme si j'avais continuellement saigné*. (F, p. 1127. Nous soulignons)

*At my entrance in the banquet hall, all jaws dropped: the Apostles rose in an uproar so that they would not be contaminated by the grazing of my skirt: in the eyes of these upstanding citizens I was impure, as though I were continuously menstruating.*⁴⁴ (*Fires*, p. 70. Nous soulignons)

À la lecture de ces deux extraits, notre regard s'arrête sur le choix lexical moins euphémistique ou poétique de « menstruer » pour rendre le français « saigner ». Mais, sans doute par un vice de notre regard en quête de biais religieux, nous finissons par lier cet énoncé de « Katz traductrice dans *Fires* » non pas au protestantisme nord-américain, mais à la formation religieuse juive de Dori Katz. Dans le judaïsme, les femmes sont considérées impures pendant la période menstruelle et, donc, elles ne doivent pas toucher d'autres personnes. Par conséquent, afin de ne pas révéler la période pendant laquelle, en

⁴⁴ « Mon entrée dans la salle du banquet arrêta les mâchoires : les Apôtres se levèrent en tumulte pour qu'ils ne fussent pas infectés par le frôlement de ma jupe : aux yeux de ces gens de bien, *j'étais impure comme si j'avais continuellement mes menstruations* ».

effet, elles ont leurs règles, elles finissent par éviter tout contact physique à tout moment. Si nous prenons en considération la force imagétique de la parole de Marie-Madeleine, le choix du terme le plus dur, sec, franc – « menstruer » – au lieu du plus doux – « saigner » –, soulignerait davantage, sans doute, un point de vue de penchant judaïque, en l’aversion qu’elle dit entrevoir dans les yeux des Apôtres.

Poursuivant le fil rouge représenté par la thématique religieuse du texte, nous avons identifié deux passages pour lesquels nous n’avons pas encore pu formuler d’hypothèses. Le premier nous fait retrouver Antigone, dans la scène où elle essaie d’entrer par effraction dans le cimetière, portant le corps de Polynice comme si elle portait une croix.

Des prétoriens s’élancent, traînent hors du cimetière *cette goule de la Résurrection* : leurs mains déchirent peut-être sur l’épaule d’Antigone une tunique sans couture, se saisissent du cadavre qui déjà se dissout, s’écoule comme un souvenir. (*F*, p. 1109. Nous soulignons)

*Praetorians dash forward, wanting to drag this benevolent ghoul out of the cemetery. Their hands, ripping a seamless tunic on Antigone’s shoulders, seize the corpse, which is already disintegrating, dissolving like a memory.*⁴⁵ (*Fires*, p. 41. Nous soulignons)

Le recours aux éléments bibliques est présent dans plusieurs histoires, à l’instar de celle-ci, avec la « tunique sans couture », qui rapproche le martyr d’Antigone du calvaire du Christ. Pourquoi, alors, renoncer au terme « résurrection » ? Suivant ce raisonnement, quelles connotations cette omission pourrait-elle susciter ?

Le deuxième exemple se trouve dans le texte inspiré de Marie-Madeleine. D’après l’analyse proposée dans *Pleins Feux sur Feux de Marguerite Yourcenar*,

le problème de l’identité se pose dès la première phrase : « Je m’appelle Marie : on m’appelle Madeleine ». En effet, l’affirmation de la narratrice laisse entrevoir d’emblée un décalage entre ce qu’elle pense être et ce qu’elle est aux yeux des autres. Les deux aspects ne

⁴⁵ « Des prétoriens s’élancent en voulant traîner hors du cimetière *cette goule bienveillante*. Leurs mains, déchirant peut-être sur l’épaule d’Antigone une tunique sans couture, se saisissent du cadavre qui déjà se désintègre, se dissout comme un souvenir ».

sont réunis qu'à partir du moment où elle se donne au centurion romain par dépit amoureux ("[...] lorsqu'il me reconnut, j'étais déjà Marie-Madeleine").⁴⁶

Observons que cette dichotomie présente dans le texte en français – « Je m'appelle Marie : on m'appelle Madeleine » (*F*, p. 1123) – disparaît en anglais : « *My name is Mary: people call me Mary Magdalene* »⁴⁷ (*Fires*, p. 63). Nous nous demandons alors s'il n'y aurait pas une raison, sans doute dans les Écritures, pour que « Magdalene » et « Mary » viennent accolés, compte tenu de l'interprétation de la question de quête identitaire de cette figure, à savoir une sainte pour les catholiques et une héroïne de la foi pour les protestants.

Ces questions nous ont amenée à contacter Dori Katz et à bénéficier de son aide. Dans la certitude d'avoir identifié un biais de la position énonciative de « Katz traductrice dans *Fires* » pour des questions religieuses, quelle n'a pas été notre surprise en lisant sa réponse :

Chère Mônica, [...] Concernant vos questions, je ne pense pas être en mesure d'y répondre. En premier lieu, n'étant pas protestante, je ne sais pas ce qui émanerait d'une lecture "protestante" par opposition à la lecture catholique, en français. Bien que j'aie travaillé sur cette traduction il y a 36 ans, je peux vous assurer qu'il n'a jamais été question d'interprétation catholique/protestante lorsque Yourcenar et moi nous retrouvions pour travailler la traduction. Vous le savez, sans doute, que ma façon de travailler consistait en une première version du texte, que je lui envoyais (même si elle ne lisait jamais avant mon arrivée) et ensuite je me rendais en voiture chez elle, où je passais quelques jours pour retravailler le texte. Elle était extrêmement attentive et articulée, questionnant chaque mot sur lequel elle n'était pas d'accord, telle une éditrice très exigeante et minutieuse. Nos échanges tournaient principalement autour de la diction – elle, comme la plupart des gens de sa génération, avait appris l'anglais "britannique", et je me battais pour une expression plus "américaine". Il se peut que j'aie laissé passer quelques références classiques du fait de mon manque d'érudition, mais j'aurais sans doute été rattrapée par

⁴⁶ AMBROISE, Emmie *et al.*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ « Je m'appelle Marie : on m'appelle Marie-Madeleine ».

elle, dont l'érudition était impressionnante. Jamais nous ne discutons sur les différences entre les images dans la religion catholique et protestante – cela ne nous a pas traversé l'esprit. [...] Les comptes rendus de *Fires*, lors de la parution de la première édition en anglais, ne faisaient aucune allusion aux différences entre catholiques et protestants. Cela ne signifie pas pour autant que l'anglais ne puisse bénéficier d'une lecture différente, mais c'est une considération que je ne suis pas en mesure d'aborder. Je m'en excuse. Encore une fois, mes sincères vœux [...] de succès pour votre mémoire. Dori⁴⁸

Il nous vient à l'esprit que la position énonciative, souvent adoptée de manière réfléchie, peut également faire émerger des valeurs et des cultures qui, à force d'être internalisées, peuvent se retrouver dans une matérialisation sans lien apparent d'intentionnalité de l'énonciateur.

Selon Maria Paula Frota, pour la psychanalyse, ce type d'événement « est précieux, car, n'étant pas le résultat de l'ignorance [...], [il] révèle la vérité du sujet »⁴⁹. Ceci met en évidence une

⁴⁸ « Dear Monica, [...] As far as your questions are concerned; I'm afraid I'm not capable of answering them. First of all, not being Protestant, I don't know how the text would be given a "Protestant" reading as opposed to the Catholic one in French. Even though I worked on the translation about 36 years ago, I can assure you that the questions of Catholic/ Protestant interpretation never came up in Yourcenar and my discussions of the translation. As you might know, the way we worked is that I would do a draft of the text, send it to her (which she never read, but waited for me to come) but then drove up and spend days with her going over the text. There she was extremely careful and articulate, questioning every word she might have disagreed with. She was like a very demanding and exacting editor. Our discussions center mostly on diction – she, like most people her age learned "British" English, and I fought for a more "American" idiom. I might have missed some classical references due to a lack of my erudition, but I would have been caught because her erudition was outstanding. We never discussed the difference of images in Catholic and Protestant religion – it just never came up in neither of our minds. [...] The reviews of *Fires*, such as they were when the book was first published in English, did not mention the Catholic/Protestant differences. That is not saying that the English could not lead to a different reading, but it is a consideration I feel incapable to address. I'm so sorry. Again, my warmest wishes for [...] the success of your dissertation. Dori ». (courrier électronique reçu le 7/11/2016.)

⁴⁹ Maria Paula FROTA, *A singularidade na escrita tradutora — linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise*. Campinas, Pontes / FAPESP, 2000, p. 201 : « [...] é valioso, pois que, não sendo resultado de ignorância [...], revela a verdade do sujeito ».

différence non seulement relative au code, mais aussi une hétérogénéité de l'inconscient. De tels lapsus linguistiques sont des occurrences fréquentes et récurrentes et, dans le cas de la matérialité du texte produit par l'acte traductif, deviennent également visibles et, par là même, objets d'étude.

Ainsi, le fait que « Katz traductrice de *Feux* » ne soit pas à même d'expliquer de manière réfléchie les choix opérés par « Katz traductrice dans *Fires* » et validés par « Yourcenar traductrice », ce que nous avons repéré comme étant des indices interprétatifs clairs, nous invite à rajouter encore un élément à la spirale de positions énonciatives. Il s'agirait de notre position même, en tant que « lectrices et lecteurs de *Feux-Fires* », relançant le mouvement, de manière analogue à la roue de l'écriture de Willemart (2009), dans une roue de l'interprétation, qui permettrait de donner un sens nouveau à la fois à notre lecture et à l'appréciation de *Feux-Fires*.