

**« DE TOUTE FAÇON
ON TRADUIT TOUJOURS » :
Marguerite Yourcenar, Walter Benjamin
et le paradigme de la traduction**

par Dionysios KAPSASKIS
(University of Roehampton, Londres)

Après la mort de Marguerite Yourcenar en 1987, l'intérêt de la critique s'est concentré en grande partie sur les questions d'autorité et de manipulation au cœur de son œuvre. Ses paratextes, ses traductions et son autobiographie ont été examinés en détail, et s'est formée l'hypothèse qu'ils avaient été les lieux où l'auteur avait essayé d'influencer la réception de ses œuvres de fiction ainsi que la perception que l'on pouvait avoir de son personnage littéraire. En 1991 déjà, dans un article intitulé « Le Succès Yourcenar : Vérité et mystification », Béatrice Ness affirmait que le soin que Yourcenar avait apporté à la précision du détail dans son autobiographie *Le Labyrinthe du monde* pouvait être considéré comme un moyen permettant à l'auteur de déplacer l'intérêt de la narration loin de sa propre vie. Remarquant que cette « fausse autobiographie¹ » recèle plus d'informations sur la vie de ses ancêtres que sur la sienne, Ness concluait que : « le narrateur du récit autobiographique yourcenarien, bien que soumis au contrat d'authenticité du pacte autobiographique, et désireux de livrer son œuvre comme crédible, multiplie néanmoins les ruses pour s'écarter de sa vérité afin de raconter celle des autres² ».

¹ Beatrice NESS, « Le Succès Yourcenar : Vérité et mystification », *The French Review* 64/5, 1991, p. 796.

² *Ibid.* p. 800.

Si, dans *Le Labyrinthe du monde*, Yourcenar insiste sur l'authenticité des détails biographiques afin de s'effacer en tant que sujet du discours narratif, elle a été précisément critiquée pour la raison inverse dans les *Mémoires d'Hadrien*. En 2000, Francesca Counihan affirmait que l'auteur y avait pratiqué l'effacement du moi afin d'authentifier la narration historique. Ainsi, dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », Yourcenar suggère que son rôle d'écrivain de ces mémoires imaginaires ressemblait à celui d'un « secrétaire » et que les principes qui l'avaient guidée avaient été le « respect de la vérité », l'« attention » et le « silence » (*OR*, p. 538 et 536). Counihan compare cette attitude à celle du traducteur qui travaille méthodiquement afin de rester aussi invisible que possible :

Par ce discours de l'auto-effacement, Yourcenar adopte une position analogue à celle du traducteur « transparent ». Occultant son propre rôle dans la composition du texte, elle présente son œuvre comme venant d'une autre source, plus authentique et donc plus digne de la confiance du lecteur. [...] Comme chez le traducteur, la modestie des propos recouvre un interventionnisme et une autorité très réels.³

À l'instar de Ness, Counihan suggère que Yourcenar use du texte autoréflexif pour mystifier le lecteur. La mystification consiste à supprimer de la narration l'affirmation auctoriale pour créer un effet d'authenticité. La métaphore du traducteur transparent est pertinente. L'on peut en effet considérer que la fiction historique est une forme de traduction, au sens où elle a également à négocier une distance temporelle et permet de récupérer un « original » perdu. Comme Counihan l'explique dans son article, la traduction peut être transparente, en cherchant systématiquement à s'approprier le texte étranger et créer l'illusion d'accès immédiat à celui-ci, ou elle peut avoir un effet aliénant sur le lecteur, en restant fidèle au texte étranger, même au détriment de

³ Francesca COUNIHAN, « Écriture et autorité dans les traductions de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 299.

sa lisibilité⁴. Selon Counihan, Yourcenar en tant qu'écrivain se comporte comme un traducteur transparent, car elle prétend amener le lecteur à un contact immédiat avec une réalité passée et un personnage historique, en l'occurrence Rome et l'empereur Hadrien.

Il est cependant légitime d'approfondir l'enquête et de se demander ce que Yourcenar espérait exactement réaliser avec des interventions telles que l'effacement du moi narratif et la suppression de l'affirmation auctoriale. Voulait-elle vraiment que *Le Labyrinthe du monde* soit considéré comme une autobiographie conventionnelle, alors qu'elle en était largement absente ? En affirmant n'avoir joué qu'un rôle mineur de secrétaire en écrivant les *Mémoires*, comptait-elle véritablement sur la bonne volonté des lecteurs à se faire ses complices ? Et si la manipulation n'était pas simplement le résultat d'un désir d'influence, mais faisait plutôt partie d'un projet plus complexe que ne le suggèrent les stratégies d'occultation et de transparence ? Ainsi pourrait-on proposer que la prétention de Yourcenar à être la secrétaire d'Hadrien est surtout la marque d'une relation spécifique entretenue entre l'écrivain et l'écriture. Serait-il alors possible de lire les paratextes et les commentaires autoréflexifs de Yourcenar comme n'étant pas extérieurs à son travail d'écrivain mais comme *en faisant partie* ?

Si l'on ne peut pas répondre à toutes ces questions ici, elles tracent néanmoins le contexte pour le propos principal de notre article, qui voudrait en effet montrer que la traduction est un concept important au sein de l'œuvre critique et romanesque de Yourcenar. Il ne s'agira pas ici d'étudier le travail de traductrice de Yourcenar, travail qui a été assez vaste et diversifié, comme on le

⁴ Comme Counihan, nous faisons référence aux stratégies de lisibilité et d'aisance dans la traduction telles que discutées par Lawrence Venuti. Voir Francesca COUNIHAN, *op. cit.*, p. 298-300, et Lawrence VENUTI « Strategies of Translation », *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona BAKER éd., London / New York, Routledge, 1998/2004, p. 240-244.

sait⁵. Nous allons nous concentrer plutôt sur le *paradigme* de la traduction, à savoir sur la traduction comme un modèle abstrait pour le processus de l'écriture, qui peut nous aider à conceptualiser la façon dont Yourcenar comprenait la représentation dans le récit. Plus spécifiquement, nous montrerons que, en brouillant les frontières entre le travail d'écriture originale et celui de la traduction, Yourcenar signale sa reconnaissance de la crise moderne de la représentation dans la narration et l'art, défie la notion même de créativité originale, et propose une théorie de l'écriture qui en fait une théorie de la réécriture et de la reconstruction.

L'analyse se portera d'abord sur l'une des références directes que fit Yourcenar à la traduction comme métaphore de l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*, grâce à laquelle elle subvertit la dichotomie entre original et reproduction et va jusqu'à suggérer qu'une traduction est une façon d'écrire plus « authentique ». La traduction sera ensuite liée à un certain nombre de motifs essentiels de la pensée théorique de Yourcenar au sujet de la littérature et de l'art, tels que la possibilité de la création originale et l'esthétique du fragment et de la reconstruction. Nous nous tournerons ensuite vers « La Tâche du traducteur » de Walter Benjamin, afin d'examiner comment, écrivant avec une tout autre perspective, il considérait la traduction comme une forme d'écriture « dérivée » bien distincte, qui répond aux apories de la représentation. Si nous ne cherchons pas à suggérer que Yourcenar aurait lu ou connu l'essai de Benjamin, nous voudrions montrer qu'il existe une entente remarquable entre leurs deux façons d'aborder le rôle de la traduction en tant que forme d'écriture alternative qui transcende l'opposition traditionnelle entre œuvre originale et reproduction. Le paradigme de la traduction sera examiné plus en détail dans la conclusion de cet article, lors de l'analyse d'un extrait de l'autobiographie de Yourcenar où elle revient sur sa méthode pour récupérer le passé.

⁵ C'est ce qu'a montré Ivo R.V. HOEFKENS dans son article « Marguerite Yourcenar, traductrice », *Babel* 40:1, 1994, p. 21–37.

Réécrire, reconstruire, traduire

Dans « Ton et langage dans le roman historique », Yourcenar soulève la question de « la représentation de[s] différentes formes *non stylisées* de la parole » au sein du roman historique⁶. Elle y observe qu'aucune trace de la voix humaine n'a existé avant l'invention des premiers phonographes au XIX^e siècle, et elle s'interroge alors sur les moyens qui sont à la disposition d'un écrivain qui vise à reconstruire la langue parlée dans le passé. Le souci de l'authenticité narrative est évident dans cet essai. D'une part, Yourcenar confirme qu'elle a cherché une certaine cohérence entre son utilisation du langage et l'époque à laquelle ses ouvrages renvoient : par exemple, elle explique que *L'Œuvre au Noir* (1968) ne contient que des mots qui existaient déjà en français au XVI^e siècle (*EM*, p. 300) ; d'autre part, l'authenticité narrative a aussi à voir avec la spontanéité et l'immédiateté présumées du discours oral, par opposition à la stylisation (« un arrangement littéraire », *EM*, p. 306) auquel sont contraintes la plupart des transcriptions de discours oraux historiques. Yourcenar explique ensuite les méthodes qu'elle a utilisées pour donner voix à Hadrien et Zénon, les personnages principaux, respectivement, des *Mémoires* et de *L'Œuvre au Noir*. Elle remarque que sa tâche a été rendue plus difficile du fait qu'Hadrien était bilingue et que Zénon était polyglotte (*EM*, p. 300). Elle affirme aussi de façon assez irrationnelle que les *Mémoires* lui furent dictés par Hadrien en latin et en grec.

Mais en quelle langue avais-je supposé qu'Hadrien, bilingue, me dictait ses *Mémoires* ? Tantôt en latin, sans doute, et tantôt en grec, ce qui m'offrait un certain jeu. Il y a pourtant des moments où, par inadvertance, je lui ai fait parler le français de mon temps. (*EM*, p. 296)

Écrire qu'Hadrien lui a dicté ses mémoires en grec et en latin c'est exagérer l'identification empathique à l'œuvre entre un

⁶ *EM*, p. 290, l'auteur souligne.

écrivain et son personnage de fiction, identification que Yourcenar avait élaborée dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*⁷ ». Cependant, cette affirmation, située au beau milieu d'un essai érudit, fonctionne contre l'hypothèse selon laquelle Yourcenar aurait usé de l'auto-effacement comme d'un moyen pour rehausser l'impression d'authenticité. Non seulement ce dispositif narratif de dictée ne doit évidemment pas être pris pour argent comptant, mais aussi, dans le paragraphe suivant la précédente citation, Yourcenar se fait plus claire en affirmant que le roman peut être décrit comme étant des « Mémoires imaginaires » (*EM*, p. 297). Si l'autorité auctoriale du roman n'est pas remise en question, alors la signification de cette idée de la dictée doit être plus complexe. Or, les *Mémoires* sont présentés comme une *traduction* du latin et du grec en français, avec seulement des passages occasionnels de ce qui serait généralement considéré comme littérature originale. La question est alors de comprendre ce que dictée et traduction veulent dire, en relation avec une écriture originale.

Yourcenar se concentre principalement sur l'idée de la traduction. Elle soumet les *Mémoires* à l'ultime épreuve de traduction, c'est-à-dire la traduction à l'envers :

J'eus l'occasion de vérifier comme à l'aide d'une pierre de touche l'authenticité d'un [...] passage. Un professeur demanda à ses élèves de traduire en grec (j'aimerais pouvoir dire *retraduire*) la page de l'empereur qui décrit l'état d'atonie qui suivit chez lui la mort d'Antinoüs. Je m'obligeai à faire de même. Immédiatement, les *addenda* d'un ton plus moderne devinrent aussi visibles que le plâtre qui rejointoie deux fragments de statue⁸.

⁷ Par exemple, nous lisons dans les « Carnets de notes », *OR*, p. 526 : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un ».

⁸ *EM*, p. 296, l'auteur souligne.

En soulignant le verbe *retraduire*, Yourcenar insiste sur l'idée que les *Mémoires* ont été écrits comme s'ils étaient une traduction et devraient alors idéalement être lus comme telle. Le roman offre une expérience semblable à celle qui consiste à regarder une sculpture classique qui a été réassemblée avec du plâtre après avoir été trouvée en plusieurs morceaux. Une représentation complète de l'œuvre s'offre à la contemplation du spectateur, mais celui-ci peut aussi remarquer les « *addenda* », le plâtre qui sépare les fragments originaux.

Yourcenar spécifie d'ailleurs que le fragment qui a résisté à l'épreuve de la traduction à l'envers en grec était constitué de sept mots : « d'un mouvement sauvage, insensé et doux » (*EM*, p. 296). Elle ajoute : « Le lecteur demandera alors pourquoi je ne les fais pas enlever. Parce que l'impression, sinon l'expression, me semble authentique [...] » (*EM*, p. 297). Bien que l'expression en question n'eût pas pu être prononcée en grec par Hadrien, elle est toujours acceptée comme authentique. Dans ce cas, l'authenticité a moins à voir avec la pureté linguistique du monologue d'Hadrien qu'avec ce que Yourcenar appelle « la reconstitution passionnée, à la fois minutieuse et libre, d'un moment ou d'un homme du passé » (*EM*, p. 297). L'authenticité de la reconstruction narrative du passé est jugée par rapport à des critères de traduction : tout comme la traduction, elle doit pouvoir être « à la fois minutieuse et libre ».

Au cours de son dernier entretien en 1987 avec J.-P. Corteggiani, Marguerite Yourcenar s'est exprimée de façon très directe à propos du caractère essentiellement traductif de l'écriture originale :

J'ai dit souvent, et ce n'est pas un paradoxe, que *de toute façon on traduit toujours*, que lorsque je tâche de décrire un personnage, je décris d'après une image de lui en partie dessinée par des mots qui sont dans mon esprit, et je dois m'asseoir à la table et mettre ça sur papier de manière que ce soit compris du lecteur. C'est une traduction, ce n'est pas tout à fait ce que j'ai dans l'esprit. [Ce l'est] presque, le plus possible et le mieux possible, mais c'est tout

de même la traduction d'une pensée fluide, [par] des signes noirs sur fond blanc.⁹

Yourcenar laisse entendre ici que la partie « originale » de son travail d'écrivain n'existe que dans son esprit, dans un état fluide et insaisissable, alors que son écriture proprement dite n'est qu'une version dérivée, une traduction, de cet original indéterminé. Doit-on en conclure que, en subsumant son œuvre entière sous le signe de la traduction, Yourcenar, à la fin de sa vie, tente de manipuler son lecteur et de susciter un jugement plus clément sur son travail ? Si l'on peut accepter que la fausse humilité permette une certaine manipulation, il faut aussi reconnaître que c'est Yourcenar elle-même qui désigne cette manipulation comme une des techniques permettant la fabrication d'un récit « authentique ». Lorsqu'elle dit que dans l'écriture des *Mémoires* son rôle était l'équivalent de celui de traducteur ou de secrétaire silencieux, elle indique une attitude plus profonde, non pas par rapport au lecteur mais par rapport à l'écriture elle-même. Cela touche à la question de la représentation dans le récit, et plus précisément à l'impossibilité de la création pure en littérature et en art ; questions sur lesquelles Yourcenar s'est souvent penchée, tant dans ses travaux de fiction que dans ses essais critiques.

Cette question de la création est soulevée avec force dans les *Mémoires* – et sans doute fallait-il s'y attendre, puisque le personnage narrateur est un empereur poète, fondateur de villes et commanditaire de nombreuses œuvres d'art et édifices. Dans le roman, Hadrien fait référence à son œuvre de bâtisseur de monuments et d'initiateur culturel de la façon suivante :

Construire, c'est collaborer avec la terre : c'est mettre une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à jamais ; c'est contribuer aussi à ce lent changement qui est la vie des villes.

J'ai beaucoup reconstruit : c'est collaborer avec le temps sous son aspect de passé, en saisir ou en modifier l'esprit, lui servir de relais

⁹ *PV*, p. 400-401, nous soulignons.

« De toute façon on traduit toujours »

vers un plus long avenir ; c'est retrouver sous les pierres le secret des sources. (OR, p. 384)

Dans ces passages, les concepts de construction et de reconstruction correspondent à ceux de la création et de la reconstitution, étudiés précédemment. Construire et reconstruire sont définis de façon à exclure toute idée de création *ex nihilo*. Les références répétées à la collaboration et à la modification posent l'existence de quelque chose qui était là avant – la terre, le temps – et qui structure le processus créatif de façon que la création prise dans son sens le plus fort n'est plus possible. C'est la raison pour laquelle Hadrien dit, alors qu'il parle de son œuvre culturelle : « même là où j'innovais, j'aimais à me sentir avant tout un continuateur » (OR, p. 415). Les initiatives créatrices de l'empereur devaient être pensées « avant tout » en termes de continuité avec l'histoire de ses prédécesseurs grecs et romains, plutôt qu'en termes de pure invention.

De plus, il faut que soit acceptée la priorité donnée au temps sur l'espace, avant que toute re/construction ne soit rendue possible. Dans les *Mémoires d'Hadrien* on nous rappelle souvent que l'idée de la création artistique pure, liée à celle de la construction, est refusée par l'effet ironique du temps sur l'œuvre d'art. Par exemple, dans un passage faisant référence à la dédicace du temple de l'Olympéion à Athènes, Hadrien contemple la futilité de l'acte qui consiste à créer une œuvre d'art esthétiquement parfaite : « je songeai que les mots d'achèvement, de perfection, contiennent en eux le mot de fin : peut-être n'avais-je fait qu'offrir une proie de plus au Temps dévorateur » (OR, p. 422-423). La pure beauté de l'architecture de l'Olympéion conduit à envisager la destruction de l'œuvre au cours du temps. Même s'il existe un reste de mélancolie romantique dans cette déclaration, le point principal est la prise de conscience que la création de valeurs esthétiques et de sens intemporels est impossible. En effet, l'un des arguments primordiaux des *Mémoires* consiste à dire qu'en art, comme en politique, l'effet ironique du temps sur l'œuvre devrait être pris en compte par le créateur de cette œuvre. Les choix que fait Hadrien

dans la sélection des matériaux pour la construction des édifices monumentaux qu'il commande sont à cet égard exemplaires :

À Rome, j'utilisais de préférence la brique éternelle, qui ne retourne que très lentement à la terre dont elle est née, et dont le tassement, ou l'effritement imperceptible, se fait de telle manière que l'édifice reste montagne alors même qu'il a cessé d'être visiblement une forteresse, un cirque, ou une tombe. En Grèce, en Asie, j'employais le marbre natal, la belle substance qui une fois taillée demeure fidèle à la mesure humaine, si bien que le plan du temple tout entier reste contenu dans chaque fragment de tambour brisé. (*OR*, p. 385)

Le choix des matériaux est justifié en fonction de leur usure par le temps. *In fine*, ce qui importe n'est pas la durabilité d'un bâtiment, mais la gestion esthétique de sa ruine. Ainsi, à proprement parler, l'artiste-constructeur n'est pas un créateur démiurge, puisque les œuvres d'art ne survivent pas au temps ; il est plutôt un gestionnaire et un manipulateur de matériaux existants. La manipulation dans ce cas consiste à choisir des matériaux adéquats afin que l'intention originale de l'artiste (c'est-à-dire, « le plan du temple ») survive à la destruction de son œuvre. Dans l'ensemble, ce processus confirme la connaissance ironique de la fragmentation et les limites des agencements humains. En parlant d'Hadrien dans ses entretiens avec Matthieu Galey, Yourcenar suggère qu'elle considère son protagoniste comme un « manipulateur de génie » (*YO*, p. 158). Elle appelle aussi Hadrien « un grand metteur en scène » et, de manière métaphorique, « un joueur de poker » (*YO*, p. 162 et 155). En contexte, tous ces attributs conduisent à cette même observation que le travail de création ne devait pas être compris en termes d'autorité et d'originalité mais de manipulation, de réarrangement et de jeu habile avec des matériaux existant déjà.

Alors que tout acte créatif se base évidemment sur des matériaux, des idées ou des valeurs qui existent déjà et se réalise en toute connaissance de sa propre nature éphémère, Yourcenar insiste fortement sur la relation aporétique qui existe entre

l'intention d'originalité et l'ironie du temps, et thématise cette relation de façon répétée au sein de ses ouvrages. L'esthétique du fragment est importante dans son travail de fiction et critique, parce que le fragment est la trace de cette aporie et constitue le matériau principal du reconstituteur. Nous avons vu dans « Ton et langage dans le roman historique » comment Yourcenar identifie indirectement son rôle de « traducteur » des *Mémoires* à celui de l'archéologue qui reconstitue une statue brisée à partir de plusieurs fragments. De façon similaire, dans la citation précédente, au sujet des matériaux qu'Hadrien plébiscite pour ses constructions, le fragment de marbre est reconnu comme portant en lui l'intention originale du bâtisseur, une trace du plan du bâtiment avant la destruction de celui-ci.

Le sens et l'esthétique des fragments sont discutés plus en détail dans « Le Temps, ce grand sculpteur », un essai écrit en 1954 et retravaillé en 1982 – c'est-à-dire lors de la période de maturité de Yourcenar. Dans cet essai, elle médite sur les transformations involontaires subies par les statues exposées aux hasards de la nature et de l'histoire, et elle insiste sur la beauté des fragments :

À la beauté telle que l'a voulue un cerveau humain, une époque, une forme particulière de société, [les modifications des statues] ajoutent une beauté involontaire, associée aux hasards de l'histoire, due aux effets des causes naturelles et du temps. Statues si bien brisées que de ce débris naît une œuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même. (*EM*, p. 313)

La fragmentation de la statue ajoute une couche supplémentaire de valeur esthétique à celle voulue originalement par son créateur. En fragmentant et en détruisant, le temps agit tel un sculpteur, même si son travail n'est pas le résultat d'une intention artistique. Si l'on se rapporte à la citation précédente, la beauté du fragment réside dans le fait qu'il porte à la fois la marque de l'intention de l'artiste qui veut créer une œuvre d'art éternelle, et la marque ironique du temps. Le fragment est donc « beau » parce qu'il représente une vérité double et contradictoire : la vérité de la

volonté humaine de création d'une part, et la vérité du désordre dans la nature d'autre part. Il est important de noter que ce n'est pas l'artiste-créateur, mais l'archéologue-reconstructeur qui peut apprécier cette beauté :

L'expert pourtant n'hésite pas : cette ligne effacée, cette courbe ici perdue et là retrouvée ne peut provenir que d'une main humaine, et d'une main grecque, ayant travaillé en tel endroit au cours de tel siècle. *Tout l'homme est là*, sa collaboration intelligente avec l'univers, sa lutte contre lui, et cette défaite finale où l'esprit et la matière qui lui sert de support périssent à peu près ensemble. Son intention s'affirme jusqu'au bout dans la ruine des choses¹⁰.

Ce que l'archéologue reconnaît dans le fragment, c'est à la fois l'intention artistique et la défaite de cette intention, puisque l'œuvre d'art périt avec le temps. Au-delà du désir de la représentation esthétique, le fragment est donc lui-même la représentation de la condition humaine : comme Yourcenar le dit, « tout l'homme est là ». C'est ainsi qu'il faut comprendre l'argument de Yourcenar qui consiste à dire que l'intention qui pousse l'homme à créer, bien que vouée à l'échec, « s'affirme jusqu'au bout dans la ruine des choses ».

En se basant sur cette fonction ironique du temps, la théorie esthétique de Yourcenar défie la notion de pure création, tout en proposant à l'artiste les alternatives que sont la reconstruction et la reconstitution. Cette tâche alternative offerte à l'artiste correspond à celle de l'archéologue, qui rassemble des fragments existants pour créer de nouvelles représentations. Pour Yourcenar, cette perception du rôle de l'artiste équivaut à une théorie de la représentation qui s'applique également au récit romanesque. Le rôle du romancier (et à plus forte raison s'il écrit des fictions historiques) est semblable à celui du reconstructeur. C'est ce qui est clairement exprimé dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », où Yourcenar décrit ainsi son rôle en tant qu'auteur : « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait

¹⁰ *EM*, p. 313, nous soulignons.

du dehors » (*OR*, p. 524). « Du dedans » est sans doute une référence au style intime et confessionnel des *Mémoires* qui autorise Yourcenar à suggérer ironiquement que son roman avait été dicté par le protagoniste. Mais le point le plus important de cette déclaration concerne le principe méthodologique de la reconstruction fictive du passé. Il consiste à assembler divers fragments de manière à reconstruire une période historique – et dans le cas des *Mémoires*, une personnalité historique – mais sans prétendre que cette représentation fasse autorité. Comme Yourcenar le dit dans les « Carnets de notes » : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques » (*OR*, p. 536). Ce sont ces « pierres authentiques », reconnues comme fragments, qui supportent l'authenticité de l'entreprise du roman historique. Yourcenar affirme l'authenticité de son récit, et ce même si la figure historique d'Hadrien reste hypothétique, fragmentée et évanescence.

Le paradigme de la traduction dans l'écriture de Yourcenar correspond précisément à ce principe méthodologique qui consiste à utiliser des fragments d'anciennes représentations afin d'en former de nouvelles qui, bien que complètes, restent visiblement reconstruites, « non originales » et fragmentées. Nous avons vu comment Yourcenar nous encourageait à penser la lecture de son œuvre comme celle d'une traduction, parce qu'une telle lecture est compatible avec les idées qu'elle développe au sujet de l'échec de la représentation, de l'ironie du temps et de la paradoxale authenticité d'une reproduction par rapport à son insaisissable original. Ces considérations sont le témoignage de la profonde et complexe relation de Yourcenar à la crise de la représentation dans la modernité. Un autre penseur de la modernité, Walter Benjamin, a proposé une conception de l'acte traductif qui est analogue à celle que développe Marguerite Yourcenar, non seulement parce que, pour lui, la traduction constitue une forme d'écriture bien distincte, mais aussi parce que cette forme d'écriture est soutenue par une pareille critique de l'originalité. Notre argument va

à présent se tourner vers la théorie de la traduction que développe Benjamin dans son essai « La Tâche du traducteur ».

Assembler des fragments : Yourcenar et Benjamin

Publié en 1923, comme avant-propos à la traduction qu'avait donnée Benjamin des « Tableaux parisiens » de Baudelaire, « La Tâche du traducteur » s'est depuis trouvé au centre d'une intense enquête critique de la part des théoriciens de la littérature et de la traduction¹¹. Benjamin y propose une théorie de la traduction qui subvertit à la fois l'idée canonique de la suprématie de l'original sur la reproduction, et la perception de la traduction comme un simple moyen d'accès à un texte en langue étrangère. Il ne s'agit pas ici d'analyser le texte souvent opaque et énigmatique de Benjamin mais plutôt de souligner certains aspects de son argumentation au sujet de la traduction, aspects qui peuvent offrir un point de vue insoupçonné sur les théories narrative et esthétique de Yourcenar. Plus spécifiquement, il nous faudra d'abord montrer que pour Benjamin la problématique de la représentation est liée à l'effet dégradant qu'a le temps sur l'œuvre littéraire, et que – tout comme chez Yourcenar – cela soulève une série de questions relatives à la nature de la création artistique et littéraire. Nous établirons ensuite un lien entre la métaphore de la traduction –

¹¹ Walter BENJAMIN, « La Tâche du traducteur », trad. par Maurice de GANDILLAC, revue par Reiner ROCHLITZ, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262 (première parution avec le titre « Die Aufgabe des Übersetzers », 1923). Parmi les nombreuses approches critiques à « La Tâche du traducteur », nous avons consulté surtout les ouvrages suivants : Paul DE MAN, « Conclusions : "La Tâche du traducteur" de Walter Benjamin », trad. par Alexis NOUSS, *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 4(2), 1991, p. 21-52 ; Jacques DERRIDA, « Des tours de Babel », *Difference in Translation*, J. F. GRAHAM éd., Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, p. 209-248 ; Antoine BERMAN, *L'Âge de la Traduction : « La Tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008 ; Andrew BENJAMIN, *Translation and the Nature of Philosophy*, London / New York, Routledge, 1989, p. 86-108 ; et Samuel WEBER, « A Touch of Translation : On Walter Benjamin's "Task of the Translator" », *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Sandra BERMANN et Michael WOOD éd., Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2005, p. 65-78.

utilisée par Benjamin – comme assemblage des fragments épars d'un vase cassé, et l'esthétique de la fragmentation et de la reconstruction que l'on trouve chez Yourcenar. Nous verrons enfin comment la traduction, telle que discutée dans l'essai du penseur allemand, désigne en fait une forme différente d'écriture « originale » qui tire sa légitimité de la reconnaissance de sa propre fragmentation.

La théorie de la traduction de Benjamin est basée sur la prémisse selon laquelle aucune langue individuelle ne correspond entièrement au monde extralinguistique : « Dans les langues prises une à une et donc incomplètes, ce qu'elles visent ne peut jamais être atteint de façon relativement autonome, comme dans les mots ou les phrases pris séparément, mais est soumis à une mutation constante [...] ¹² ». L'intention de celui qui utilise la langue ne suffit pas à établir des liens stables entre cette langue et ce qu'elle veut signifier. Cette insuffisance au niveau des langues s'étend à l'œuvre littéraire en tant que telle et prend son origine dans le fait que les perceptions du langage changent constamment au cours du temps :

Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie. Même les mots bien définis continuent à mûrir. Ce qui, du temps d'un auteur a pu être une tendance de son langage littéraire peut être épuisé par la suite ; des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée. Ce qui avait une résonance jeune peut ensuite paraître usé, ce qui était d'usage courant peut prendre une résonance archaïque ¹³.

Dans ce passage, Benjamin ne fait pas que nommer explicitement le temps comme facteur décisif en ce qui concerne le problème de la représentation dans le langage ; il défie aussi de manière implicite les notions d'originalité et de créativité. Prise dans le sens de la nouvelle création et du commencement,

¹² Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 251.

¹³ *Ibid.*, p. 249.

l'originalité n'est pas la caractéristique *essentielle* de ce qui fait un « original », puisque celui-ci est soumis à l'épreuve du temps et donc au vieillissement. À terme, l'original perd son originalité. De même, le « langage littéraire », le langage de la création artistique, court le risque de devenir usé et épuisé. Puisqu'une relation nécessaire et constante ne peut pas exister entre les mondes linguistique et extralinguistique, il ne peut non plus exister d'œuvre littéraire intemporelle. Si la représentation linguistique ne peut être qu'incomplète, alors, à proprement parler, la créativité humaine ne peut aussi qu'être incomplète.

L'on peut ici tracer un premier parallèle entre Benjamin et Yourcenar : les deux penseurs identifient le temps comme la cause principale de l'instabilité des représentations. De plus, l'effet ironique qu'a le temps sur les créations humaines les conduit tous deux à s'interroger sur la possibilité même de la créativité humaine. Il ne faut certes pas pousser trop loin ce parallèle entre Yourcenar et Benjamin, compte tenu des différences entre leurs origines et objectifs intellectuels. Il est néanmoins remarquable de constater que ce parallèle recouvre également leurs réflexions respectives au sujet de la temporalité de l'œuvre d'art. Benjamin fait une distinction spécifique entre ce qu'il nomme « la vie » (*Leben*) et la « survie » (*Überleben / Fortleben*) d'une œuvre d'art ou littéraire. Dans le passage précédemment cité, la « survie » correspond à cette période qui, dans l'existence d'une œuvre d'art, peut être sans fin et qui succède au moment de sa création et de son originalité assumée. De façon similaire, dans « Le Temps, ce grand sculpteur », Yourcenar trace une distinction entre deux étapes de la vie d'une statue : celle de sa création et celle – bien plus longue – de son existence au sein de la nature et de l'histoire. De fait, l'essai de Yourcenar s'ouvre sur la déclaration suivante :

Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence. La première étape est franchie, qui, par les soins du sculpteur, l'a menée du bloc à la forme humaine ; une seconde étape, au cours des siècles, à travers des alternatives d'adoration, d'admiration, d'amour, de mépris ou d'indifférence, par degrés successifs

« De toute façon on traduit toujours »

d'érosion et d'usure, le ramènera peu à peu à l'état de minéral informe auquel l'avait soustrait son sculpteur. (*EM*, p. 312)

Même si l'on ne peut pas parler de coïncidence complète, il y a une communion de pensée sur ce point entre les deux penseurs. Pour tous deux, il existe une première étape dans l'existence de l'œuvre d'art, celle de sa création, pendant laquelle l'œuvre est perçue comme remplissant les intentions de son créateur. Cette étape est suivie d'une seconde au cours de laquelle l'œuvre se sépare de son créateur, en est libérée et rendue au temps. Au cours de cette seconde étape, l'œuvre perd son contenu symbolique ou sémantique initial. Ceci est dû au fait que le langage change et vieillit, comme l'observe Benjamin ; ou bien, si l'on suit Yourcenar, cela a pour cause la détérioration et la fragmentation du matériau qui a servi à l'élaboration de la statue. Selon Benjamin, c'est pendant cette seconde période, celle de la survie de l'œuvre d'art, que celle-ci devient traduisible.

Or, la traduction n'est pas, pour Benjamin, une simple transformation linguistique qui a pour but de rendre une œuvre accessible à des locuteurs étrangers. Elle est pour lui une seconde chance dans la vie d'une œuvre littéraire qui lui permet de récupérer son autonomie linguistique, au-delà de ses fonctions initiales de communication, d'expression et de référence extralinguistique. À travers le processus de traduction, tel que Benjamin l'entend, l'œuvre originale disparaît avant d'émerger de nouveau sous une forme différente, presque libre de significations conditionnées par l'histoire, attirant ainsi l'attention sur la substance qui la compose : sa propre matérialité. Selon Benjamin, le moment de la traduction est celui où l'attention est déportée de l'originalité (qui s'est fanée avec le temps) vers le langage lui-même. Le langage de la traduction « renvoie à un langage supérieur à lui-même [...]. La traduction transplante donc l'original sur un terrain – ironiquement – plus définitif [...] ¹⁴ ».

¹⁴ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 253. L'ironie réside dans le fait que, comme le précise Antoine Berman dans son commentaire détaillé sur « La Tâche du

L'œuvre traduite ne renvoie plus à une réalité extérieure mais aborde la question de l'essence du langage comme un système différentiel de production de sens. Ceci est ce que Benjamin nomme la *reine Sprache*, la « langue pure »¹⁵. S'il n'y a pas lieu ici de discuter en détail cette notion complexe et difficile de langue pure, il faut cependant dire qu'elle ne constitue pas une vraie langue¹⁶. Elle est plutôt la totalité imaginée et toujours grandissante des différentes façons dont les différents langages envisagent des réalités extérieures similaires. Cette totalité est décrite par Benjamin en termes d'« harmonie¹⁷ ». Cependant, c'est une harmonie qui contient la fragmentation et qui est basée sur elle¹⁸. C'est précisément parce que les langages sont différents les uns des autres dans la façon dont ils renvoient à la réalité extérieure que le traducteur peut, tel un archéologue, compléter un fragment de la langue-source avec un autre fragment de la langue-cible – se rapprochant ainsi de la totalité potentielle de la « langue pure ».

C'est Benjamin lui-même qui suggère cette métaphore de l'archéologie. Dans sa description de ce qu'est la tâche du traducteur, il affirme que l'original et sa traduction sont comme les fragments d'un langage plus grand, qu'il compare de façon fameuse avec un vase :

traducteur », « la traduction “sauve” [...] l'œuvre de la finitude de sa langue pour la faire accéder à un langage supérieur » : Antoine BERMAN, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵ Dans son commentaire, Berman définit la langue pure de manière concise: « Ce que chaque langue veut dire (*meint*), mais que seule la totalité des vouloir-dire atteint, dans la mesure où ils se complètent, c'est la pure langue » : Antoine BERMAN, *op. cit.*, p. 114.

¹⁶ Sur ce sujet, Andrew BENJAMIN, *op. cit.*, p. 103, explique : « The “pure language” [...] is not a language. It is language. It marks the sameness of languages while allowing for their differences ». [La “langue pure” [...] n'est pas une langue. Elle est la langue. Elle marque la similitude des langues tout en tenant compte de leurs différences.] Voir aussi Antoine BERMAN, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 251, 257 et 261.

¹⁸ Andrew Benjamin notamment analyse cette idée de l'harmonie entre les langages en termes de « co-appartenance des différences » [the belonging together of differences], une idée qu'il trouve chez Héraclite. Andrew BENJAMIN, *op. cit.*, p. 105.

« De toute façon on traduit toujours »

Car, de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand.¹⁹

La métaphore du vase illustre bien cette idée de langage plus grand ou de langue pure, qui se forme de fragments individuels dont chacun représente une intention qui s'est matérialisée de manière incomplète, une tentative manquée de nommer quelque chose de réel. Ces fragments ne sont pas identiques, mais ils appartiennent à un même ensemble puisqu'ils forment les différentes parties de ce plus grand modèle qu'est le vase imaginé. La tâche du traducteur ne consiste pas alors à imiter le sens du texte original, mais plutôt à réécrire cet original de sorte qu'il devienne reconnaissable comme un fragment de cette plus grande représentation que Benjamin nomme la « langue pure ».

Bien que la métaphore du vase semble suggérer que la langue pure pourrait réellement exister, la manière dont Benjamin se sert de cette métaphore suggère le contraire. En effet, les fragments peuvent se multiplier sans cesse, comme les originaux et les traductions qui augmentent en nombre, et donc la réalisation de la totalité des fragments qui constituent la langue universelle est constamment repoussée. Paul De Man a discuté cette question dans son étude de « La Tâche du traducteur » :

Pour ce qui nous concerne, il s'agit d'une fragmentation initiale : toute œuvre est totalement fragmentée par rapport à cette *reine Sprache* avec laquelle elle n'a rien en commun et toute traduction est totalement fragmentée par rapport à l'original. La traduction est le fragment d'un fragment, elle brise le fragment – de sorte que le récipient ne cesse d'être brisé – et jamais ne le reconstitue. Il n'y

¹⁹ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 256-257.

avait au départ pas de vase ou encore : nous n'en avons aucune connaissance, aucune conscience, nous n'y avons pas accès, de sorte que il n'y en eut virtuellement jamais aucun²⁰.

Si l'on suit De Man, le « vase » – et la langue pure qu'il symbolise – ne doit pas être compris comme une totalité stable que le traducteur tente avec nostalgie de capturer de nouveau. Benjamin précise que la traduction n'est pas une reconstitution de l'essence originelle du langage, mais une manière de représenter son noyau « caché ou fragmentaire²¹ ». La traduction est donc une activité linguistique autoréflexive, une manière performative d'aborder la problématique de la représentation dans le langage.

Benjamin affirme que la littérature – considérée comme création originale – et la traduction sont presque incompatibles. Il soutient que les grands écrivains ne sont pas souvent de grands traducteurs et réciproquement, et ajoute qu'« on peut comprendre la tâche du traducteur comme une tâche propre et la distinguer avec précision de celle de l'écrivain » (*ibid.*, p. 254). La différence entre littérature originale et traduction tient en leurs différents domaines de référence, leurs intentions séparées. « L'intention de [l'œuvre littéraire] ne vise jamais la langue comme telle, dans sa totalité, mais seulement, de façon immédiate, certains ensembles de teneurs langagières » (*ibid.*). Contrairement à la traduction, la littérature cherche à atteindre une réalité qui se trouve au-delà du langage, et à structurer cette réalité de façon à faire surgir un sens. La traduction, elle, et telle que la comprend Benjamin, est dirigée vers « la langue comme telle, dans sa totalité ».

Non seulement [l'intention de la traduction] vise autre chose que ne le fait celle de l'œuvre littéraire, à savoir une langue dans son ensemble à partir d'une œuvre d'art singulière écrite en une langue étrangère, mais elle-même est autre : l'intention de l'écrivain est naïve, première, intuitive ; la sienne est dérivée, ultime, idéelle.

²⁰ Paul DE MAN, *op. cit.*, p. 49.

²¹ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 162.

« De toute façon on traduit toujours »

Car son travail est animé par le grand motif d'une intégration des nombreuses langues pour former un seul langage vrai. (*ibid.*)

On ne peut manquer ici le ton messianique que prend Benjamin, mais la distinction qu'il fait entre les intentions à l'œuvre en littérature et en traduction n'en reste pas moins claire. Le caractère « spontané » et « premier » de l'intention littéraire est un signe de l'impulsion créatrice qui pousse l'écrivain à établir un lien entre langage et réalité. La motivation de l'écrivain est celle de l'action et de l'originalité. Par contre, la motivation du traducteur est celle de l'abstraction et de la finalité. L'intention du traducteur est « dérivée » et se doit d'utiliser le texte « original » comme un matériau qui a perdu son originalité et a été transformé en fragment. L'on peut sans doute dire que le traducteur *manipule* l'œuvre de l'écrivain de façon à la rendre *reconnaissable* comme le fragment d'une représentation plus vaste, que Benjamin appelle « l'harmonie entre les langues » (*ibid.*, p. 261), une harmonie qui n'a pas pour vocation de réconcilier les différences puisqu'elle est basée sur ces différences et les contient.

La critique de l'originalité à laquelle se livre Benjamin, son idée qu'il existe une forme de totalité qui contient la fragmentation sans la supprimer, et sa perception de la traduction en tant qu'activité permettant de représenter cette totalité, tout cela fait que l'on peut mettre sur le même plan sa théorie de la représentation artistique et littéraire et celle de Yourcenar²². Nous avons déjà vu que, dans « Le Temps, ce grand sculpteur », Yourcenar mettait en valeur le rôle de l'archéologue, qui reconnaît les fragments des statues

²² Il est tentant d'ajouter ici que Marguerite Yourcenar avait aussi un concept d'une langue unique qui existe avant toute autre. Dans une lettre à Silvia Baron Supervielle, elle écrit : « peut-être n'y a-t-il pas de langues... Peut-être n'y a-t-il que ce que Valéry, je crois, appelait la langue *Self*, celle dans laquelle nous essayons de chanter ». Cependant, cette affirmation reste trop aphoristique pour être de quelque intérêt pour notre analyse. Marguerite YOURCENAR et Silvia BARON SUPERVIELLE, *Une reconstitution passionnelle. Correspondance 1980-1987*, Paris, Gallimard, 2009, p. 34. Sur ce point, voir aussi YO, p. 205, et Achmy HALLEY, *Marguerite Yourcenar en poésie : Archéologie d'un silence*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, p. 218.

anciennes et les rassemble en suivant un modèle que lui seul peut concevoir. L'intention de l'archéologue est naturellement différente de celle du sculpteur originel, puisque celui-là n'est pas d'abord intéressé par le contenu originel, symbolique ou communicatif, de la statue. Ce qui l'intéresse, c'est son matériau et la façon dont elle a été construite. En assemblant les différents fragments et en en ajoutant de nouveaux qui permettront à la statue d'être réassemblée en une seule pièce, l'archéologue reconstruit une totalité qui est basée sur la complémentarité et la différence. Cette statue réassemblée que Yourcenar envisage dans « Le Temps, ce grand sculpteur » est semblable au vase brisé de Benjamin, fait de fragments originaux et nouveaux, qui tous composent une nouvelle représentation et lui appartiennent. Cette représentation – le vase de Benjamin ou la statue de Yourcenar – contient à la fois l'intention de l'artiste, créative et originale, et l'intention de l'archéologue, « dérivée » et « reconstructive ». C'est dans ce sens que l'on peut dire que l'archéologue participe au paradigme de la traduction. Le produit final de ses efforts est une totalité dont les différents segments sont visibles – une totalité pour laquelle Yourcenar a chanté ce « tout l'homme est là ».

Le passé, un « original » à compléter ?

Un autre exemple de la façon dont le paradigme de la traduction a guidé la pensée critique de Yourcenar se trouve dans son essai intitulé « Le Cerveau noir de Piranèse ». Elle y écrit au sujet des *Antiquités romaines*, les séries d'esquisses de Piranèse publiées en 1756, et elle s'intéresse à l'attitude caractéristiquement moderne de l'artiste qui prend pour sujet des ruines anciennes et offre alors une représentation (ses esquisses) de l'échec de la représentation (les ruines). Piranèse agit comme un « reconstruteur » qui utilise la ruine comme un fragment libéré de tout sens symbolique ou communicatif :

l'image de la ruine ne déclenche pas chez Piranèse une amplification sur la grandeur et la décadence des empires et l'instabilité des affaires humaines, mais une méditation sur la

« De toute façon on traduit toujours »

durée des choses ou leur lente usure, sur l'opaque identité du bloc continuant à l'intérieur du monument sa longue existence de pierre. (*EM*, p. 84)

Piranèse se refuse à « amplifier », c'est-à-dire à investir les ruines d'une capacité à signifier autre chose qu'elles-mêmes, et il s'engage dans une méditation sur la fragmentation des créations humaines au cours du temps. Tout comme le traducteur de Benjamin, le centre d'intérêt de Piranèse se déplace de la métaphysique à ce qui ne l'est pas, il passe d'un monde de significations à un monde immanent qui est celui de l'art et qui rejette toute référence à ce qui lui est extérieur. Yourcenar insiste sur le caractère non référentiel et non symbolique des représentations architecturales de Piranèse en affirmant que ces représentations se suffisent à elles-mêmes :

L'édifice se suffit ; il est à la fois le drame et le décor du drame, le lieu d'un dialogue entre la volonté humaine encore inscrite dans ces maçonneries énormes, l'inerte énergie minérale, et l'irrévocable Temps. (*EM*, p. 84-85)

L'image produite par Piranèse contient à la fois l'intention originale – « la volonté humaine » – qui consiste à représenter la réalité par l'intermédiaire de l'art, et l'intention dérivée, qui consiste à montrer l'échec de cette volonté au cœur et à cause du temps. C'est pour cela que Yourcenar peut dire : « L'édifice se suffit ». Semblable au vase brisé de Benjamin, l'« édifice » de Piranèse vu par Yourcenar contient en une forme fragmentée l'intention à l'œuvre en littérature et celle à l'œuvre en traduction. L'on peut voir que Yourcenar a voulu souligner l'intention traductive chez Piranèse dans la description qu'elle a faite de l'artiste comme « l'interprète et presque l'inventeur de la tragique beauté de Rome » (*EM*, p. 75). Piranèse a interprété Rome en utilisant un langage artistique dérivé qui ne se réfère pas au monde extérieur mais au processus de représentation et à son échec ironique. Ainsi, il a inventé la « tragique beauté de Rome », une

forme de beauté moderne qui est basée sur l'esthétique de l'usure et de la fragmentation.

Yourcenar développe plus en détail cette esthétique dans « Le Temps, ce grand sculpteur », et suggère aussi, dans ses essais critiques et ses paratextes, comme nous l'avons vu, que cette esthétique imprègne ses récits. La théorie de la traduction analysée dans « La Tâche du traducteur » nous offre une grille de lecture nous permettant de comprendre quelles sont les implications philosophiques et narratologiques à l'œuvre quand Yourcenar déclare de façon paradoxale que les *Mémoires* ont été traduits du latin et du grec. Dans la mesure où elle est guidée par le paradigme de la traduction, elle reconstruit le portrait d'Hadrien en rassemblant divers fragments qu'elle nomme « pierres authentiques » (*OR*, p. 536). Ces fragments proviennent de ses recherches approfondies sur la vie et le travail d'Hadrien, comme le montre la *Note* bibliographique de plusieurs pages ajoutée par Yourcenar à la fin de son roman (*EM*, p. 543-555). Et dans ce sens, son roman peut être considéré comme un fragment « moderne » qui vient compléter cette longue liste de ressources historiques, érudites et artistiques. Néanmoins, au niveau métaphorique, ces fragments sont des mots que l'empereur lui aurait « dictés ». Ces mots en latin et en grec sont considérés comme des fragments parce qu'ils sont « usés » et « épuisés » – pour citer Benjamin – et ne font plus partie du vocabulaire courant. Le défi qui est celui de Yourcenar est donc de produire une « traduction » de ces mots et du récit imaginaire dans son entièreté qui viendra compléter l'« original », tout en rendant visibles les parties originales et les parties complémentaires comme autant de fragments qui appartiennent à un même ensemble. Dans « Ton et langage dans le roman historique », Yourcenar affirme avoir achevé cela précisément. L'expérience de la traduction à l'envers lui a montré qu'elle avait bien ajouté des mots modernes à sa « traduction ». Pour la citer encore une fois : « Immédiatement, des *addenda* d'un ton plus moderne devinrent aussi visibles que le plâtre qui rejointoie deux fragments de statue » (*EM*, p. 296). L'analogie avec la métaphore du vase de Benjamin est évocatrice. Yourcenar envisage son récit

historique comme une statue cassée qu'elle a pour tâche d'assembler en ajoutant de nouveaux fragments, ces *addenda*. Ceux-ci sont façonnés comme contreparties aux fragments existants et forment avec eux une nouvelle totalité qui contient la différence, tout comme le plâtre permet de faire tenir ensemble les différentes pièces authentiques d'une statue réassemblée, et confirme en même temps son état fragmentaire.

Notons encore une fois qu'en soulignant cette communion de pensée entre Yourcenar et Benjamin sur les questions de l'originalité et de la traduction, notre propos n'est pas de rapprocher arbitrairement les deux auteurs. Nous cherchons plutôt à démontrer comment, à travers ses œuvres critiques et littéraires, Yourcenar aborde la crise moderne de la représentation d'une façon à la fois complexe et consistante et utilise des catégories critiques qui ont été fondamentales pour penser la littérature et l'esthétique de son temps. « La Tâche du traducteur », ce texte écrit par un des penseurs essentiels de la modernité, permet d'éclairer certaines des conclusions de Yourcenar, qu'elle a souvent exprimées de façon métaphorique ou allusive dans son œuvre. Cette communion de pensée n'implique pas que le style d'écrivaine ou de traductrice de Yourcenar se conforme à l'injonction de Benjamin à produire des textes dans lesquels « le sens [...] tombe de précipice en précipice, jusqu'à risquer de se perdre dans les gouffres sans fond de la langue²³ ». Cette phrase est un commentaire de Benjamin au sujet de la traduction que Hölderlin a donnée de la troisième *Pythique* de Pindare, en mettant en place, nous est-il suggéré, une méthode de traduction mot à mot. Counihan a examiné de près certaines traductions de Yourcenar, et elle a raison de dire que l'écrivaine adopte une position de traductrice transparente qui se permet d'intervenir sur le texte cible, le rendant parfaitement lisible dans la langue d'accueil et refusant d'y laisser aucune trace d'étrangéité. Il n'est pas possible de répondre ici à la question de savoir pourquoi Yourcenar a opté d'un côté pour une méthode de traduction transparente et de l'autre

²³ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 261.

côté pour un réalisme académique où elle pratique l'auto-effacement dans la plupart de ses romans et nouvelles. Cependant, et comme nous l'avons montré, la supposition de la transparence du langage et la problématique de la représentation en littérature et en art ont été thématiques et mises à l'épreuve de façon répétée dans les textes de fiction, de critique et les paratextes de Yourcenar. C'est parce qu'elle a eu une préoccupation constante à l'égard de ces questions que les notions de reconstruction, de réécriture et de traduction ont été avancées en priorité dans son œuvre.

Il n'est pas surprenant alors de voir que ces mêmes notions jouent à plein dans la trilogie autobiographique de Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde*, au sein de laquelle le souvenir, la reconstitution et l'interprétation jouent un rôle primordial. Un exemple dans *Quoi ? L'Éternité*, le dernier et inachevé volume du *Labyrinthe du monde*, montre que le paradigme de la traduction a gardé sa pertinence jusqu'à la fin de l'écriture de Yourcenar. Dans ce passage choisi, Yourcenar nous présente Jeanne de Reval, une amie de ses parents qu'elle avait rencontrée quand elle était enfant. De façon inattendue, Yourcenar interrompt son récit et fait référence aux différentes sources d'informations auxquelles elle a eu accès pour parler de Jeanne. Très rapidement, elle admet que ces sources sont insuffisantes et qu'une explication au sujet de l'authenticité du portrait de Jeanne est nécessaire :

Il m'arrivera sans doute comme je l'ai déjà fait parfois, très exceptionnellement, au cours de ces chroniques, de remplir un blanc, ou de souligner un trait à l'aide de précisions empruntées à d'autres personnes, ayant avec Jeanne une *ressemblance* au moins de profil, ou de profil perdu, ou placées dans des circonstances à peu près *analogues*, qui *authentifient* celles où elle a vécu.²⁴

Marguerite Yourcenar s'approche du portrait de Jeanne de la même manière dont elle s'approche du portrait d'Hadrien. Dans les

²⁴ *EM*, p. 1238. Nous soulignons.

deux cas, le caractère fragmentaire des sources disponibles est souligné, plutôt que dissimulé, avec cette différence que dans *Quoi ? L'Éternité*, la discussion est intégrée dans le récit principal. Dans les deux cas également, Marguerite Yourcenar est préoccupée par l'authenticité du portrait de la personne qu'elle décrit. L'authenticité du portrait d'Hadrien est assurée par ce qu'elle appelle des « pierres authentiques » et par les « *addenda* », les fragments de traduction ajoutés au récit. En ce qui concerne le portrait de Jeanne dans *Quoi ? L'Éternité*, Yourcenar écrit qu'elle s'est fiée à la ressemblance et à l'analogie pour compenser le manque d'informations à sa disposition. Juste après, cependant, elle souligne le fait que ces méthodes ne sont pas adéquates, et que, en fin de compte, l'on doit adopter une approche non mimétique :

Mais les propos plus ou moins incomplets ou désultaires de tiers, les récits faits distraitemment au cours d'une promenade, ou les coudes sur une table desservie, nous laissent toujours à court : il faut boucher les trous de la tapisserie, ou rejointoyer les fragments de verre brisé. (*EM*, p. 1238)

Pour dessiner le portrait de Jeanne, Yourcenar se fie en partie à l'imitation et en partie à la complémentarité et la différence. C'est ce qu'on peut déduire, d'une part, des mots « ressemblance » et « analogie », et d'autre part, des deux métaphores : « boucher les trous de la tapisserie » et « rejointoyer les fragments de verre brisé ». Ces métaphores, qui sont autant de variations sur la métaphore de l'œuvre d'art usée ou cassée que Yourcenar avait précédemment utilisée, montrent que la figure de Jeanne a pu être réalisée grâce à l'utilisation d'éléments qui viennent compléter les informations qu'elle a réussi à réunir. Le verbe « rejointoyer », que Yourcenar avait déjà utilisé dans l'exemple de la retraduction de la dictée d'Hadrien, nous permet d'imaginer quel type de représentation Yourcenar avait à cœur de réussir²⁵. Ajoutés aux

²⁵ Sur la métaphore de « rejointoiement » et de ses usages dans l'œuvre de Yourcenar, voir la brève mais intéressante analyse d'Hélène JACCOMARD, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Droz, 1993, p. 120-121.

fragments déjà existants, les complémentaires, tels de modernes *addenda*, viennent former une nouvelle totalité au sein de laquelle la différence est montrée plutôt que dissimulée. Si Yourcenar ne prétend pas que la totalité qu'elle crée est historiquement exacte, elle affirme par contre qu'elle est authentique, du fait même de son caractère fragmentaire.

Ces métaphores ne sont pas sans rappeler la métaphore du vase brisé de Benjamin, ce symbole de totalité qui contient et compte sur la différence. Pour le penseur allemand, la traduction est un processus qui permet de récupérer un texte original « mûri » et « usé » en le transformant en un texte nouveau dont le caractère fragmentaire compense son manque d'originalité. Yourcenar semble avoir suivi un processus semblable de façon à récupérer plusieurs figures issues de son histoire familiale ou de l'histoire en général pour construire ses récits. Ces figures sont pour elle des « originaux » perdus, ce que la métaphore de la traduction dans les *Mémoires d'Hadrien* montre très bien. Ce processus de reconstitution n'est pas créatif en tant que tel, puisqu'il consiste à rassembler les témoignages existants et à remplir les trous en fonction de ces témoignages. Comme Yourcenar l'a expliqué, cette tâche est semblable à celle du traducteur ou de l'archéologue. Cette perception de sa tâche en tant qu'auteur est restée cohérente et inchangée tout au long de sa période de maturité d'écrivain, c'est-à-dire depuis les *Mémoires d'Hadrien*. Tout comme chez Benjamin, cette perception particulière de ce qu'est l'œuvre « originale » est associée à une critique de l'originalité, qui doit être elle-même placée dans le contexte de la crise moderne de la représentation. Il est possible que le paradigme de la traduction chez Yourcenar n'ait conduit ni au démantèlement de ses récits réalistes ni à la mise en avant d'éléments étrangers dans ses traductions ; il fait néanmoins partie d'une théorie de la représentation artistique et narrative complexe aux lumières de laquelle ce qu'on perçoit d'académique et de transparent chez Yourcenar se doit d'être réexaminé.