

ÉCRITURE ET AUTORITÉ DANS LES TRADUCTIONS DE MARGUERITE YOURCENAR

par Francesca COUNIHAN (Maynooth University College)

Cette intervention se donne pour but d'examiner les traductions de Marguerite Yourcenar à la lumière de la préoccupation de l'autorité qui caractérise toute son œuvre d'écrivain. Par "autorité", j'entends ici deux choses : premièrement, le fait d'être auteur, ou d'être l'auteur de tel ou tel texte ; deuxièmement, le fait de vouloir exercer une influence sur la réception du texte, de vouloir convaincre le lecteur. Nous connaissons l'importance, chez Yourcenar, de ce deuxième aspect de l'autorité ; nous verrons que les deux sont pertinents pour son travail de traductrice.

Nous nous concentrerons ici sur ses traductions de chants et de poèmes, pour la plupart de langue anglaise : Hortense Flexner, les Negro Spirituals, Amrita Pritam. En tant que textes poétiques, ceux-ci posent d'une manière particulièrement aiguë les problèmes inhérents à toute traduction.

Comme le note Antoine Berman, la réflexion théorique sur la traduction s'est longtemps bornée à penser celle-ci en termes d'une tension entre la fidélité à l'original et la lisibilité dans la langue d'arrivée, tout l'art du traducteur consistant à produire un texte agréable à lire sans trop trahir le texte d'origine¹. D'après un autre traductologue, Lawrence Venuti, le critère de la lisibilité l'a longtemps emporté sur celle de la fidélité. Encore de nos jours, selon ce théoricien, la plupart des traductions visent à créer un texte qui soit lisible et compréhensible dans le contexte culturel du lecteur, c'est-à-dire un texte qui cadre avec les présupposés culturels et idéologiques de la langue cible.

Pour Venuti, ce type de traduction obéit à une esthétique de la transparence. Elle vise à faire lire le texte traduit comme s'il s'agissait d'un original écrit directement dans la langue cible. Ce faisant, elle occulte la spécificité du texte étranger, lui substituant un texte qui se

¹ Antoine BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15 ; voir aussi la lettre de Wilhelm von Humboldt citée par Berman en exergue de ce livre. Berman évoque la "condition ancillaire" du traducteur selon ce schéma, et plaide pour une valorisation de la traduction, accompagnée d'une réflexion approfondie sur les présupposés et les buts de cette activité.

lit agréablement mais qui ne se signale pas aux yeux du lecteur comme différent. Elle a pour effet de donner au texte étranger un aspect familier, et finalement de reconforter ce que Venuti appelle le "narcissisme culturel" du lecteur².

Dans le concret, cet idéal de transparence se réalise à travers certains procédés spécifiques, désignés ici comme des "stratégies de lisibilité"³. Ces procédés privilégient le sens du texte, au détriment des autres aspects (le style, le rythme, les sonorités). Visant surtout la clarté du sens, le traducteur restreint l'ambiguïté du texte, et le tire vers un sens univoque. Il privilégie la syntaxe linéaire, élimine les ruptures de ton et les changements de registre ainsi que les constructions non-idiomatiques. Sur le plan stylistique, il va supprimer les traits susceptibles de nuire à la clarté ou à la cohérence du texte : la polysémie, les archaïsmes, le jargon, ainsi que les effets de rythme et les répétitions sonores. Comme le note Venuti, les éléments occultés par la traduction "transparente" sont précisément ceux qui font ressortir la matérialité du langage (les rythmes, les sonorités) ; c'est important pour la poésie, puisqu'il s'agit des éléments proprement poétiques du texte.

L'effet global de ces procédés est d'acclimater l'original, de le faire rentrer dans un paradigme culturel connu, d'occulter sa différence. La "fidélité" à l'original, si on peut encore parler de fidélité dans un tel cas, se limite au plan référentiel ; le traducteur est fidèle à la pensée de l'auteur (telle qu'il la conçoit), il essaie d'exprimer cette pensée dans une forme aisément compréhensible.

Cette approche a aussi des conséquences pour le statut du traducteur. Selon l'esthétique de la transparence, le processus de la traduction ne doit pas apparaître ; le traducteur vise à s'effacer, il a réussi dans sa tâche s'il arrive à se faire oublier, et à faire oublier qu'il s'agit d'une traduction ; Venuti parle à ce propos de "disparition volontaire" ("a vanishing act")⁴. Cependant, comme le note Venuti, cette humilité apparente a un côté paradoxal, puisque, pour faire perdre au texte étranger son caractère insolite, le traducteur intervient de façon très directe, voire directive. Par les modifications qu'il introduit, le traducteur exerce une influence considérable sur le texte fini. En fait, son effacement apparent est en contradiction flagrante avec son pouvoir réel.

² Lawrence VENUTI, "Introduction", in L. VENUTI (éd.), *Rethinking Translation Discourse, Subjectivity, Ideology*, London/New York, Routledge, 1992, p. 4-5.

³ Le terme de Venuti est "fluent strategies". Voir *idem*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 4. Sur ce point, Venuti rejoint la pensée de Berman quant au statut subordonné traditionnellement réservé au traducteur. Voir Berman, *op. cit.*, p. 15-16.

Faisons ici une parenthèse yourcenarienne : ce discours de l'effacement est assez proche des propos tenus par Yourcenar dans les "Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien*", où elle présente l'écriture comme un processus d'écoute et de transmission fidèle des paroles d'autrui. Selon elle, son rôle en tant qu'écrivain est d'être un des "secrétaires du grand homme"⁵, et de savoir se taire pour laisser entendre la voix d'un personnage qui parle indépendamment d'elle :

Portrait d'une voix. Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi,

ou encore :

Je me suis assez vite aperçue que j'écrivais la vie d'un grand homme. De là, plus de respect de la vérité, plus d'attention, et de ma part, plus de silence.⁶

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. Son humilité apparente est peut-être une manière plus subtile de s'assurer l'adhésion du lecteur. Comme chez le traducteur, la modestie des propos recouvre un interventionnisme et une autorité très réels.

Revenons-en à la traduction, et aux différentes approches qui peuvent être adoptées dans cette activité. Nous venons d'évoquer les caractéristiques propres à une traduction visant la "transparence", ou la lisibilité maximale. Face à cette approche, il en existe une autre, qui consiste à respecter les effets d'étrangeté de l'original, se souciant moins de la lisibilité du texte final ; ce genre de traduction exige du lecteur un effort plus grand d'adaptation à une pensée étrangère, et fait passer le plaisir de la lecture après la fidélité au texte source. C'est ce que fait par exemple la critique Gayatri Spivak dans ses traductions en anglais de nouvelles écrites en langue bengali⁷. Lisant

⁵ "Carnets de Notes de *Mémoires d'Hadrien*", *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 538. (Abréviation : CNMH).

⁶ CNMH, p. 527, p. 536.

⁷ Mahasweta DEVI, "Draupadi", et "Breast-Giver", nouvelles traduites du bengali et présentées par Gayatri Chakravorti SPIVAK, in G. SPIVAK, *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*, New York/London, Routledge, 1988, p. 179-196 et 222-240.

ces récits, le lecteur occidental (ou la lectrice, puisqu'il s'agit de mon expérience de lecture) se trouve confronté à un contexte culturel et historique, à un idiome, à des conventions narratives qui ne lui sont pas familiers. Il peut difficilement oublier qu'il s'agit d'un texte et d'une culture étrangers, et à la fin de sa lecture, il risque de se retrouver avec une impression d'insatisfaction, l'impression de n'avoir pas compris de quoi il s'agissait vraiment, faute de connaissances culturelles adaptées. Dans certains cas, cette approche peut même renforcer la notion que les barrières culturelles ne sont pas franchissables, et nuire à la communication inter-culturelle que la traduction essaie justement de mettre en place. Les commentaires dont Spivak accompagne ces textes peuvent remédier à cette situation en fournissant des renseignements sur le contexte culturel et historique des récits⁸ ; il reste que le texte traduit peut difficilement se lire sans ces éléments d'explication. Ceux-ci étant fournis par la traductrice, la lecture du texte est doublement influencée par celle-ci.

Il apparaît que le traducteur qui s'attache à la fidélité aux dépens de la lisibilité exerce lui aussi une autorité sur le texte et sa réception. La différence principale est qu'ici, le travail du traducteur reste apparent, le lecteur en reste conscient ; on peut dire que le traducteur reconnaît son autorité et la signale au lecteur, au lieu de faire comme si elle n'existait pas.

Quelle que soit l'approche adoptée, le traducteur joue un rôle considérable : par les choix qu'il fait, il décide en grande mesure de la forme du texte et des effets de lecture qu'il produira. Dans ces conditions, il faut reconnaître au traducteur une autorité propre sur le texte, qui vient soit suppléer, soit se substituer à celle de l'auteur original. De plus, on peut considérer que la traduction est elle-même source d'autorité, dans la mesure où le texte original doit en grande partie sa renommée et son rayonnement aux traductions dont il fait l'objet. Loin d'être une activité secondaire, la traduction contribue donc à fonder l'autorité du texte original, à en faire une œuvre littéraire reconnue et valorisée⁹.

Ce débat sur la traduction et sur l'autorité du traducteur est tout à fait pertinent pour le cas de Yourcenar. Nous connaissons l'ampleur de son œuvre de traductrice, et la diversité des textes traduits, de

⁸ "Translator's foreword", *idem*, p. 179-187 ; "A Literary Representation of the Subaltern : A Woman's Text from the Third World", *ibid.*, p. 241-268.

⁹ VENUTI, *op. cit.*, p. 6-7. (Venuti cite ici les travaux de Derrida sur la traduction, et à travers lui, ceux de Walter Benjamin).

Virginia Woolf à Cavafy, de James Baldwin aux poètes grecs de l'antiquité. Elle a publié en tout onze traductions, c'est-à-dire à peu près autant que de textes romanesques ; cette activité constitue donc une partie importante de son travail d'écrivain. La question de l'autorité se pose chez elle d'une manière particulière. Nous avons vu que Yourcenar écrivain adopte un discours de modestie, préférant ne pas revendiquer directement son autorité sur le texte ; en revanche, le discours de Yourcenar traductrice est plus direct, plus préoccupé du contenu à transmettre, et de l'effet de lecture à produire. Autant dans ses paratextes que dans les textes traduits, elle laisse transparaître sans autres ambages l'autorité qu'elle exerce en tant que traductrice et commentatrice.

Il est certain qu'elle a une influence considérable sur les textes qu'elle traduit et sur leur réception. Considérons d'abord le choix des ouvrages à traduire. Si nous prenons les traductions publiées depuis les années 50, nous constatons que, chez Yourcenar, ce choix relève d'un engagement personnel, voire d'un parti pris éthique et idéologique. Yourcenar traduit souvent des textes peu ou mal connus, provenant d'individus ou de groupes marginalisés (on pense ici à ses traductions des *Negro Spirituals*, de James Baldwin, des contes d'enfants indiens, ou bien du poète indien Amrita Pritam). D'autre part, il s'agit souvent d'œuvres provenant d'aires culturelles relativement peu connues en France (comme les poèmes de Pritam, ou les pièces de Mishima).

Il semble que Yourcenar, consciente du prestige dont elle jouit en tant qu'écrivain reconnu, mette ce prestige au service de textes et d'auteurs jusque-là ignorés ou peu valorisés ; c'est-à-dire qu'elle se sert en leur faveur de son autorité indéniable auprès du public. Que ce soit son intention ou non, il est certain que cette autorité joue dans la réception des textes ; si on lui demande de participer à un enregistrement des *Negro Spirituals* ou de les commenter à la radio ou à la télévision¹⁰, c'est qu'elle n'est pas n'importe quelle traductrice, elle est Yourcenar.

Son identité d'écrivain connu la met donc en position d'autorité par rapport aux textes qu'elle traduit, situation qui se reflète dans son approche des textes. Nous allons voir comment cette autorité se manifeste dans sa présentation des textes, à la fois dans les paratextes et dans les traductions elles-mêmes. Tout d'abord, ces traductions s'inscrivent dans une perspective pragmatique

¹⁰ Pour une liste détaillée des divers travaux de Yourcenar autour des chants noirs, voir Paul RENARD, "Yourcenar : *Spirituals, Gospels, Blues*", *Nord*, n° 5, 1985, p. 63-69 ; p. 64.

particulière ; Yourcenar vise à faire connaître et apprécier ces textes et ces auteurs d'un public français. Cette visée informe sa démarche ; sa présentation des textes est destinée à expliquer et à convaincre. D'où l'abondance et l'ampleur des paratextes qui accompagnent ces traductions ; avec la seule exception du roman de Henry James, toutes ses traductions sont accompagnées de préfaces ou de textes de présentation, parfois longs.

Comme tout paratexte, ceux-ci sont des lieux privilégiés d'exercice de l'autorité. Yourcenar cherche à orienter le lecteur dans sa lecture et son appréciation du texte qui suit ; comme pour ses propres livres, elle indique ce qu'il faut penser des personnages, des thèmes, du style¹¹. L'emplacement du paratexte me semble également significatif ; comme le note Genette¹², une préface a plus de chances d'influencer la lecture qu'une postface. Ici on peut noter un contraste intéressant : lorsque c'est Yourcenar qui traduit, nous avons affaire à des préfaces, souvent importantes ; lorsque Yourcenar est traduite par d'autres traducteurs, en tout cas en langue anglaise, soit le traducteur n'intervient pas, soit il (ou elle) le fait dans une "note du traducteur" placée modestement à la fin de l'ouvrage¹³.

Un autre effet d'autorité se laisse observer ici. Comme certains autres paratextes de Yourcenar (notamment les "Notes de l'auteur" qui suivent *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*), ces préfaces témoignent d'une grande érudition aussi bien historique que littéraire chez la traductrice. Ainsi, dans la préface de *Fleuve profond, sombre rivière*, Yourcenar retrace en détail l'histoire des Noirs américains avant d'aborder celle des Negro Spirituals à proprement parler. Dans d'autres cas, elle fait paraître la préface comme un article critique dans un volume d'essais, ou bien elle publie une étude indépendante

¹¹ Comme Teofilo Sanz l'a noté ici même, le lecteur a toujours la possibilité de passer outre les consignes de lecture préfacielles ; mais cet effet de liberté joue peut-être moins dans le cas d'un texte étranger qu'on ne connaît que par la traduction qu'on est en train de lire.

¹² Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 220.

¹³ Des douze ouvrages de Yourcenar que nous avons pu consulter en traduction anglaise, sept n'ont aucun paratexte du traducteur, tandis que les cinq autres ont une "note du traducteur" en position finale. Le deuxième groupe correspond aux traductions de Walter Kaiser et de Maria-Louise Ascher. (Sauf indication contraire, toutes les traductions mentionnées ci-après sont parues à New York, chez Farrar, Straus & Giroux. Traductions de KAISER : *Alexis*, 1984 ; *Anna, soror...* with *An Obscure Man and A Lovely Morning*, 1987 ; *That Mighty Sculptor, Time*, 1992. Traductions de M-L ASCHER : *Dear Departed, A Memoir*, FSG, 1991 ; *How Many Years, A Memoir*, 1995). Le ton de ces "Notes" est également intéressant ; Kaiser surtout adopte la position du traducteur soumis, se montrant admiratif et respectueux à l'égard de Yourcenar.

sur l'un des écrivains traduits¹⁴. C'est-à-dire que non contente d'être simple traductrice, Yourcenar se constitue en expert, en commentateur avisé des textes d'autrui.

Par leur emplacement et leur ampleur, ces préfaces témoignent d'une volonté de maîtriser le texte et sa réception ; nous lisons des textes traduits par Yourcenar que Yourcenar nous a au préalable expliqués. Elle analyse leurs origines, leur contenu, leurs qualités littéraires ; ce qu'elle ne fait pas, ou dans très peu de cas, c'est de commenter sa traduction et les choix qu'elle y a faits (sur les onze textes traduits, trois seulement sont accompagnés de "Notes sur la traduction" : *Fleuve profond*, *La Couronne et la Lyre*, et la pièce de James Baldwin). Yourcenar fournit un guide de lecture complet, mais sans indiquer dans quelle mesure le texte est le produit de son intervention à elle.

L'absence relative de notes ou de commentaires sur le processus de la traduction suggère que pour Yourcenar, la traduction est en effet une activité transparente ; ce que nous lisons est le texte original, transposé en français, et nous n'avons pas à nous inquiéter de savoir comment il nous est arrivé dans cette forme agréable et lisible.

Cependant, la lecture des textes traduits, ainsi que des rares "Notes du traducteur" montre que loin d'être neutre, la traduction est profondément marquée par les attitudes et les jugements de la traductrice. Elle présente sa traduction du *Coin des Amen* en déclarant à propos des personnages de Baldwin que

leur langage est, bien entendu, très négligé, non seulement parce qu'ils sont noirs, mais parce qu'ils appartiennent au niveau le plus bas du prolétariat new-yorkais.¹⁵

Suite à quoi son souci de l'authenticité la conduit à traduire ce mauvais anglais par du mauvais français, avec les résultats qu'on sait¹⁶. La note du traducteur du *Coin des "Amen"* ne rentre pas dans

¹⁴ Voir les commentaires sur Woolf et sur Cavafy ("Présentation critique de Constantin Cavafy", *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, édition Folio, 1988, p. 209-264 ; "Une femme étincelante et timide", version augmentée du texte sur Virginia Woolf, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 107-117) ; et les essais sur James et sur Mishima ("Les charmes de l'innocence. Une relecture de Henry James", *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 207-218 ; *Mishima ou La Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1981).

¹⁵ "Note du traducteur", James BALDWIN, *Le Coin des "Amen"*, traduit de l'anglais par Marguerite YOURCENAR, Paris, Gallimard, 1983, p. 7.

¹⁶ Pour une analyse plus détaillée de cette question, voir F. COUNIHAN, "Accueillir l'Autre dans son altérité : les traductions américaines de Marguerite Yourcenar",

le détail des modifications introduites, se contentant de remarquer qu'on a "fait parler à ces personnages un français volontairement incorrect et relâché, parsemé ça et là d'américanismes qui sont une partie de la couleur locale du lieu"¹⁷.

Passons aux autres "Notes du traducteur". Dans celle de *Fleuve profond, sombre rivière*, Yourcenar indique avoir rajouté une strophe ici, retranché un refrain là, "étouffé" ou "resserré" "l'expression d'une idée ou d'un lieu commun poétique", remplacé "une image par une autre", ajouté des titres aux morceaux qui n'en avaient pas. Tout cela dans les intérêts du "jeu métrique" ou pour faciliter la compréhension du lecteur¹⁸. Dans la majorité des cas, elle ne donne pas de détails sur les chants qui ont été ainsi modifiés, de sorte qu'à moins de les comparer avec d'autres versions, le lecteur ne peut pas savoir de quel chant ou de quelle modification exacte il s'agit.

La Couronne et la Lyre présente un cas différent. Ici nous avons non seulement une note générale sur la démarche de la traductrice, indiquant que le souci du rythme l'a amenée à abrégé ou à rallonger certains vers dans sa traduction ; mais il y a aussi, pour chaque poème, le détail exact de ce qui a été rajouté, retranché, ou modifié¹⁹. Il semble bien que pour Yourcenar, les poètes grecs de l'Antiquité méritent des égards qui ne sont pas dus à de simples contemporains ; la différence d'approche suggère qu'il existe une hiérarchie implicite qui place les poètes antiques au-dessus des textes américains que je viens d'évoquer.

D'une manière générale, la lecture des paratextes suggère que la démarche de Yourcenar traductrice est informée par des jugements de valeur qui correspondent à ses présupposés culturels et à ses propres critères esthétiques. Ces jugements déterminent le choix des textes et leur valorisation, et sont d'autant plus influents que Yourcenar dispose d'une liberté exceptionnelle dans le choix des textes à traduire. Dans la plupart des cas, ce choix correspond à une

L'Autre : écritures de l'amour et de l'amitié dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Actes du Colloque de Montréal, 12-15 juin 1996, Montréal, XYZ éd., 1997, p. 117-126.

17 "Note du traducteur" du *Coin des "Amen"*, p. 7.

18 "Note sur les traductions qui suivent", in Marguerite YOURCENAR, *Fleuve profond, sombre rivière. Les "Negro Spirituals", commentaires et traductions*, Paris, Gallimard, 1964, p. 63-4 (édition citée : Coll. "Poésie/Gallimard", 1979. Abréviation : FP). (Cette "Note" d'une page suit une préface de cinquante-cinq pages (p. 7-62).

19 "Note", in Marguerite YOURCENAR, *La Couronne et la Lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, 1979 ; p. 491-501 (édition citée : Coll. "Poésie/Gallimard", 1984. Abréviation : CL). Plus longue et plus détaillée que les autres "notes du traducteur", celle-ci a aussi la particularité de se placer en fin de texte, après les poèmes qu'elle commente.

préférence personnelle ; après ses deux premières traductions, faites à la demande d'un éditeur²⁰, Yourcenar traduit surtout des textes qui lui plaisent, ou qui l'ont particulièrement marquée. Pour chaque auteur qu'elle traduit, et notamment pour les poètes, elle effectue une sélection parmi les textes, selon ses propres critères esthétiques et littéraires. Certains de ces critères se laissent aisément identifier. Conformément au système de valeurs qui sous-tend toute son œuvre d'écrivain, Yourcenar place l'universel au-dessus du particulier, et valorise particulièrement les textes qui rejoignent ce qu'elle considère comme les grands thèmes métaphysiques, mystiques, ou psychologiques.

En même temps, et quelle que soit leur origine, tous les textes qu'elle présente sont mesurés à l'aune d'une culture européenne ou du moins occidentale. Cela tient en partie à sa visée pragmatique ; cherchant à rendre les textes compréhensibles pour un lecteur européen, elle les rapproche de catégories connues de ce lecteur, comme par exemple lorsqu'elle compare les Negro Spirituals à la poésie religieuse du Moyen Age en France. Mais il est sous-entendu ici que cette culture occidentale a valeur d'universel, et que ce qui s'en démarque est inférieur. Les remarques de Yourcenar sur Amrita Pritam vont dans ce sens ; elle note avec approbation que la poétesse indienne a su dépasser les limites de son expérience personnelle et de sa culture pour parler de personnages mondialement connus comme Martin Luther King ou Marilyn Monroe²¹. Dans le même passage, Yourcenar loue l'universalisme et l'ouverture culturelle de Pritam, en des termes qui sont révélateurs des attitudes de la traductrice :

Fiancée à quatre ans, mariée très jeune sans avoir choisi l'homme auquel on la donnait, la condition traditionnelle de la femme asiatique, asservie à la famille et au mari, frustrée et réduite au silence, sert de thème à certains de ses romans et nouvelles. Ses plus beaux poèmes, souvent très courts, sont néanmoins purement psychologiques, ou métaphysiques, ou simplement poétiques. Même dans l'expression de

²⁰ Virginia WOOLF, *Les Vagues*, (traduit par Marguerite YOURCENAR), Paris, Stock, 1937 ; Henry JAMES, *Ce que savait Maisie*, (traduit par Marguerite YOURCENAR), Paris, Robert Laffont, 1947.

²¹ "Il est intéressant de voir chez cette femme si profondément marquée par ses souffrances et celles de son peuple une compréhension quasi-passionnée de destinées humaines au-delà des frontières. Martin Luther King et Marilyn Monroe, entre autres, ont inspiré deux de ses plus saisissants poèmes." Marguerite YOURCENAR, *Poèmes*, d'Amrita PRITAM (Présentation), *Nouvelle Revue Française*, n° 365, 1^{er} juin 1983, p. 166-178 ; p. 166.

ses expériences et de ses émotions intimes, le personnel y semble transcendé.²²

Les termes employés par Yourcenar, surtout les adverbes modalisateurs, suggèrent que l'expérience personnelle de Pritam, notamment son expérience en tant que femme indienne, a une valeur ou un intérêt moindre. Si ses poèmes reflètent cette expérience, ils sont *néanmoins* capables de rejoindre les grands thèmes universels ("psychologiques, métaphysiques ou simplement poétiques") ; même les poèmes les plus intimes *transcend[ent]* le domaine personnel. Ces jugements de valeur de la part de la traductrice influencent non seulement le choix des poèmes à traduire, mais leur réception par le lecteur.

Les mêmes influences jouent dans le cas d'Hortense Flexner. Dans sa présentation, Yourcenar compare l'écrivain américaine à son illustre prédécesseur, Henry David Thoreau ; selon elle, si ce dernier a produit "quelques pages de prose très dignes de figurer dans un bréviaire de la poésie et de la sagesse universelles", Flexner, elle, est "beaucoup plus éloigné[e] (ou beaucoup moins capable) de toute méditation soutenue et de toute communication discursive", et donc plus proche des poètes du *haiku* japonais²³. Cette remarque nous en dit long sur ce qu'elle pense de Flexner et des poètes japonais.

Ces remarques révèlent les jugements et les présupposés de la traductrice, et suggèrent que les traductions de Yourcenar sont loin d'être une transmission neutre ou transparente du contenu du texte original. Pour paraphraser les remarques de Yourcenar elle-même sur les travaux de Simone Weil helléniste, elle trouve dans les textes surtout ce qu'elle y met²⁴. Il me semble par exemple significatif que Yourcenar découvre les mêmes qualités chez des poètes d'origines aussi différentes que Amrita Pritam et Hortense Flexner ; elle attribue à toutes deux une pensée "métaphysique", qui s'exprime à travers des formes brèves (les "plus beaux poèmes" de Pritam sont "souvent très courts", alors que ceux de Flexner sont comparables à des *haiku*)²⁵. Ce n'est peut-être pas non plus un hasard si bon nombre des poèmes de Flexner que Yourcenar décide de traduire traitent du thème de la mort, préoccupation constante, comme on le sait, dans l'œuvre de notre auteur ; la traduction des poèmes de Flexner est

²² *Idem.*

²³ Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique de Hortense Flexner, suivie d'un choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 18. (Abréviation : PCF).

²⁴ *CL*, p. 440.

²⁵ *Poèmes d'Amrita PRITAM*, p. 166 ; *PCF*, p. 18.

d'ailleurs à peu près contemporaine de la rédaction de *L'Œuvre au Noir*, où ce thème joue un rôle majeur.

Si nous comparons les textes traduits avec ce que Yourcenar en dit dans les paratextes, nous constatons l'ampleur de son influence sur la forme finale du texte traduit. Prenons le cas de Hortense Flexner. Dans sa préface, Yourcenar qualifie la poésie de Flexner de "mystique", de "métaphysique"²⁶. Elle évoque la "lucidité" de Flexner, et la clarté de son style qui s'exprime surtout par une "syntaxe traditionnelle", "où nulle faille n'apparaît dans la suite logique des idées"²⁷. La lecture parallèle des versions anglaise et française montre que ces éléments apparaissent bien plus dans les poèmes traduits que dans les originaux. Yourcenar tire Flexner dans le sens de la clarté, explicitant ses métaphores, normalisant sa syntaxe, et imposant aux vers un rythme beaucoup plus coulant et moins tendu que celui de l'original. Il en résulte que les poèmes dans la traduction de Yourcenar sont effectivement très clairs, bien plus clairs que les textes anglais ; ils expriment une pensée métaphysique ; mais ils ont perdu la tension et la densité qui sont propres au style de Flexner.

Prenons en exemple le poème intitulé "Strange Meeting" / "Étrange rencontre" (*PCF*, p. 28-29). Le texte anglais est composé de métaphores brèves et denses, exprimées en des vers courts et tendus. Yourcenar explicite et délaye les métaphores de Flexner, limitant leur sens et substituant aux vers brefs de l'original des lignes beaucoup plus longues. Ainsi, le premier vers de "Strange Meeting"

If you were steel and death were water,

devient, en français

Si vous étiez fait de l'acier le plus pur, et que la mort fût une onde.

Notons aussi qu'une métaphore simple et élémentaire chez Flexner devient conventionnelle chez Yourcenar ("l'eau" devient "onde").

La même volonté de clarifier le sens, quitte à altérer le rythme de l'original, se laisse observer à la fin de la deuxième strophe du même poème. Le texte anglais évoque un instant de clarté intense avant l'obscurité de la mort :

Annihilation's bitter flint

Drew from your brow how white a spark.

²⁶ *PCF*, p. 16, p. 20.

²⁷ *PCF*, p. 14-15.

En français, l'image est explicitée et perd de son intensité ; en même temps, le rythme se délaye :

Le silex amer de l'annihilation
En vous frappant au front ferait jaillir une aveuglante étincelle
blanche.²⁸

Le même effet peut s'observer dans un autre poème, "Agonie" ("Extremity" ; *PCF*, p. 38-39) où il est de nouveau question de l'instant qui précède la mort. Ici encore, Yourcenar explicite ce qui reste allusif dans l'original. Prenons la deuxième strophe :

Terror is mine, and all that I
Have learned to fear in sleep or play.

Yourcenar essaie dans sa version de transposer le parallélisme phonétique du premier vers, mais ce faisant, elle perd la tension rythmique de l'original :

La terreur m'emplit, et l'horreur
De tout ce que j'avais appris à craindre dans mes sommeils et mes jeux.

De plus, dans la dernière strophe, le rythme rapide et haletant de l'original, composé de vers brefs ponctués de virgules, est remplacé chez Yourcenar par une ponctuation qui coupe le mouvement des vers :

This hurrying moment shall be dark,
The shaking of the reeds I see,
But the kind water bears no mark
Of my extremity.

Et chez Yourcenar :

Sombre et hâtif événement!
Je vois s'agiter les roseaux,
Mais l'onde amicale ne portera pas la marque
De mon agonie.²⁹

Yourcenar conserve ici le sens du poème original, mais aux dépens des effets sonores et rythmiques. Notons en passant que dans ce

²⁸ *PCF*, p. 28-29

²⁹ *PCF*, p. 38-39

poème comme dans d'autres, par exemple "Query" / "Question"³⁰, elle change sans raison apparente les temps des verbes, ce qui a pour effet de rajouter des syllabes dans des vers déjà trop longs.

Dans ces deux poèmes, les changements introduits par Yourcenar vont dans le sens de la clarté, aux dépens du rythme et des ambiguïtés de l'original. Ce travail d'explicitation efface parfois aussi des effets stylistiques porteurs de sens. Dans la deuxième strophe de "The Island" ("Ile", *PCF*, p. 90-91), Flexner développe une longue comparaison à partir d'un seul sujet grammatical ; Yourcenar répète le sujet et le verbe, sans doute pour plus de clarté. Chez Flexner, l'éllision du sujet grammatical exprime l'effacement du sujet humain, laissant la place aux objets et à la nature envahissante ; c'est le thème essentiel du poème, mais cet effet stylistique disparaît chez Yourcenar. Dans ce poème, Flexner fait également des entorses à la syntaxe conventionnelle, créant des effets de tension et d'attente ; en normalisant la syntaxe, Yourcenar produit un effet plus banal.

And still to its sides we cling
In summer's rarity

devient

Et nous nous accrochons encore à ses flancs
Durant le bref été.³¹

Ici comme dans d'autres poèmes, Yourcenar remplace des effets parfois saisissants par des images ou des rythmes plus banals. Là où la densité des images de Flexner laisse souvent subsister des ambiguïtés, les traductions tirent les poèmes vers la clarté, vers un sens univoque. Mais surtout, les effets rythmiques de la poésie de Flexner disparaissent, laissant la place à un rythme qui est soit beaucoup plus coulant, soit carrément celui de la prose ; voir la deuxième strophe de "Étrange rencontre", ou bien la fin de "Agonie", où le rythme haletant de l'original se perd dans la coulée yourcenarienne ; même effet en plus réduit pour la dernière strophe de "Ile". Plus on lit, plus on a l'impression que le style des textes traduits n'est pas celui de Flexner, mais celui de Yourcenar.

Pour revenir aux catégories de Venuti, Yourcenar vise ici à produire une traduction "transparente" ; elle privilégie le sens du texte, elle l'explique, elle élimine les sources possibles de confusion et

³⁰ *PCF*, p. 44-45.

³¹ *PCF*, p. 90-91.

d'ambiguïté ; mais ce faisant, elle élimine du même coup les traits stylistiques et langagiers qui lui confèrent sa qualité poétique.

Dans certaines autres traductions, elle adopte la démarche contraire, ou du moins elle dit le faire ; pour les Negro Spirituals comme pour ses traductions des poèmes de Sappho, elle justifie les modifications qu'elle apporte au texte par le souci de respecter le rythme, ou le caractère oral et chanté de l'original.³² Dans sa note sur les traductions des Negro Spirituals, Yourcenar affirme avoir étoffé ou resserré l'expression de certaines idées "quand l'exigeaient les combinaisons du jeu métrique" ; donc pour respecter le rythme du poème³³. A lire les textes traduits, et à les comparer avec les mélodies des chants originaux, il apparaît que ce souci est effectivement un facteur important ; Yourcenar s'efforce de créer des textes français qui reproduisent le rythme des originaux. Cependant, cet effort n'aboutit pas toujours à des résultats convaincants, même sur le plan du rythme. Ici comme dans sa traduction de James Baldwin, elle privilégie l'élision de l'e muet dans les pronoms personnels et les articles, trait stylistique qu'elle parsème un peu au hasard dans les vers des Negro Spirituals. Ces élisions sont peut-être une manière de rendre ce qu'elle perçoit comme l'incorrection de l'anglais dans le texte original, mais cela crée des anomalies dans le rythme des vers. Dans le deuxième vers du chant cité ci-dessous, Yourcenar inclut deux syllabes élidées ; du point de vue du rythme (particulièrement lent et solennel, dans ce chant), il était plus logique d'en conserver une seule, sans élision.

Personne ne sait le chagrin qu' j'ai eu,
Personne ne l' sait, sauf qu' Jésus.³⁴

L'effet de ces élisions est de prêter aux textes un aspect artificiel qu'ils n'ont pas en anglais ; qui plus est, le rythme ainsi produit est parfois plus saccadé que celui de l'original. La même remarque vaut pour sa traduction de "Swing Low, sweet chariot" ; alors que les vers du refrain correspondent à peu près à la mélodie de l'original, certains

³² Dans un entretien avec Jacques Chancel, Yourcenar explique son choix de traduire en vers les poèmes grecs de *La Couronne et la Lyre* : "comme les poètes antiques étaient essentiellement des musiciens, il était très important de marquer le rythme, de donner l'impression que c'était une espèce de danse pour eux et que les bonds d'un danseur sont comptés. Il faut, par conséquent, faire très attention au rythme". (M. YOURCENAR, J. CHANCEL, *Radioscopie*, Deuxième heure, France Culture, diffusé le 12 mai 1979).

³³ *FP*, p. 63-64.

³⁴ *FP*, p. 158.

vers des strophes, entrecoupés d'élisions, sont trop brefs pour pouvoir être chantés sur ce rythme :

Descends, doux char de feu,
Qui dois m'ramener chez moi, chez Dieu.

J' regarde vers le Jourdain,
Du côté du matin,
Et j' vois les Séraphins
Qui vont m' ramener chez moi.³⁵

Notons également que Yourcenar élimine les répétitions et les amplifications du texte original (ainsi "Du côté du matin" remplace le vers anglais "And what did I see?"³⁶) ; cela suggère que ces textes, malgré ce qu'elle en dit, sont plus faits pour l'œil que pour l'oreille, ou du moins autant.

Dans ces deux cas, Yourcenar introduit aussi des changements dans le ton des chants, par exemple dans sa version de "Personne ne sait le chagrin que j'ai eu". A la fin de chaque vers, le refrain anglais prend la forme d'une invocation assez solennelle adressée à Dieu. A l'entendre chanter sur la mélodie lente de ce chant, cette formule ("Oh, yes, Lord") exprime un acquiescement profond à la dure volonté divine ; ce n'est pas du tout ce qui ressort de la formulation yourcenarienne "Ben oui, Seigneur". Ici comme dans la poésie de Flexner, les changements introduits par Yourcenar tendent à banaliser le texte, à lui enlever une partie de sa force et de son caractère propre³⁷.

Dans son analyse des types de traduction, Venuti suggère que le propre de la traduction transparente est de privilégier le sens aux dépens des aspects sonores. Contrairement à ce que suggère la théorie de Venuti, Yourcenar fait de l'adaptation, de l'acculturation même lorsqu'elle dit respecter le rythme de l'original.

³⁵ *FP*, p. 210.

³⁶ Texte anglais transcrit d'après l'enregistrement *Les plus beaux Negro Spirituals*, avec Marion Williams, Sallie Martin, et John Littleton, Auvidis, A 53025, 1991. Ce texte correspond, à quelques répétitions près, à celui cité par Yourcenar dans ses notes de préparation des *Negro Spirituals*, d'après la version recueillie par Hugo FREY, *A Collection of 25 Selected Famous Negro Sprituals*, New York, Robbins Music Corporation, 1924, p. 14 ; Archives Yourcenar, Houghton Library, Harvard.

³⁷ Des changements de ton et de rythme marquent également les traductions que fait Yourcenar des poèmes grecs, notamment ceux de Sappho. Voir Michel GRODENT, "L'hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar", in *Marguerite Yourcenar. Études réunies* par Adophe NYSENHOLC et Paul ARON, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988, 3-4, p. 55-67 ; p. 65-66.

Sur le plan de l'autorité, il apparaît que Yourcenar traductrice substitue son autorité à celle des auteurs qu'elle traduit ; avec ses paratextes, avec les modifications qu'elle introduit, elle s'approprie le poème, s'en sert pour créer un texte qui est effectivement plus le sien que celui du premier auteur. Je reviens ici au premier sens de mon terme, autorité : fait d'être auteur, créateur de tel ou tel texte. Dans les versions françaises, l'auteur est bien plus Yourcenar que Flexner ou Baldwin ou tel ou tel compositeur de *Negro Spirituals*³⁸.

Est-ce qu'on peut dire qu'elle "trahit" les originaux ? D'un côté, sa démarche atteint dans une large mesure le but qu'elle vise, c'est-à-dire de faire connaître et apprécier ces textes en France. Ses travaux sur les *Negro Spirituals*, notamment, ont eu un retentissement considérable et lui ont valu la reconnaissance d'un des spécialistes les plus connus en la matière, John Lovell³⁹. De l'autre côté, cependant, le travail d'acculturation qu'elle accomplit est souvent tel que la spécificité du texte étranger risque de se perdre, du moins sur le plan stylistique et langagier. Si ses versions ont le mérite de faciliter une première approche des textes, je suis néanmoins tentée d'étendre à l'ensemble de son œuvre de traductrice ce qu'elle dit dans la "note du traducteur" de *Fleuve profond* : "le lecteur qui veut se faire de tel ou tel poème une idée exacte doit s'adresser à l'original"⁴⁰. A cette réserve près, que ce sera sans doute grâce à Yourcenar qu'il aura envie d'aller plus loin dans la découverte du texte original.

³⁸ Dans le cas des *Negro Spirituals*, la question de l'origine du texte se complique évidemment du fait de la multiplicité des versions recueillies, et de la nature même du chant populaire. Cependant, certaines études et témoignages suggèrent que ces chants ont souvent été composés par un individu ou un groupe spécifique, lors d'un événement précis, avant de se généraliser dans la communauté. Voir Thomas Wentworth HIGGINSON, *Army Life in a Black Regiment*, Boston, Fields, Osgood & Co., 1870, p. 218-219 ; John LOVELL, *Black Song : The Forge and the Flame. The Story of How the Afro-American Spiritual Was Hammered Out*, New York, Paragon, 1972, p. 133.

³⁹ Lovell considère *Fleuve profond* comme "un des meilleurs recueils de *spirituals* parus à l'étranger", *idem*, p. 560. Voir aussi Paul RENARD, *art. cit.*, et Josyane SAVIGNEAU, "La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar. Un certain goût de la langue et de la liberté", (entretien), in *Le Monde des Livres*, 7 décembre 1984, p. 1, p. 24-25.

⁴⁰ *FP*, p. 63.