

**MARGUERITE YOURCENAR**  
**TRADUCTRICE DE VIRGINIA WOOLF**

par Kathleen SHIELDS  
(National University of Ireland, Maynooth)

En 1993 la presse littéraire a fait état d'une querelle concernant la valeur des deux traductions françaises de *The Waves*, roman de Virginia Woolf. La première, de Marguerite Yourcenar, fut publiée en 1937, la deuxième, de Cécile Wajsbrot, publiée en 1993<sup>1</sup>. Les critiques, choisissant leur camp, se sont servis d'arguments habituels dans le domaine de la traduction pour se déclarer en faveur d'une des traductions et pour dénigrer l'autre. Dans un article d'une demi-page, publié dans *Le Monde*, Viviane Forrester accuse Wajsbrot d'avoir rendu Woolf incompréhensible au lecteur francophone.

Cécile Wajsbrot [...] supprime non seulement des adjectifs, voire des pans de phrases, mais élimine systématiquement les répétitions constantes voulues par Virginia Woolf et qui, incantatoires, fondent la dynamique de l'œuvre [...]. Éliminés aussi les pronoms, les adverbes qui apportaient liens et sens.

Forrester qualifie la prose de Wajsbrot de *galimatias* et de *charabia*, et elle ajoute, "il est impérieux de savoir écrire en français, une remarque qui devrait être, mais n'est pas, hélas! superflue"<sup>2</sup>. Un autre critique, Gérard de Cortanze, lui-même traducteur, soutient Wajsbrot, "traductrice attentive"<sup>3</sup>. Pour sa part il trouve que Yourcenar francise trop le texte de Woolf : "Elle police plus qu'elle ne polit le texte, fait de ce parc anglais un jardin à la française et ne suit en rien les conseils de Hölderlin qui voulait que l'on *grécisât* la langue allemande ; Marguerite Yourcenar fait le contraire : elle *francise* la

---

<sup>1</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit de l'anglais et préfacé par Marguerite YOURCENAR, Paris, Stock, 1937 [nouvelle impression 1974] ; Virginia WOOLF, *The Waves*, Londres, Hogarth Press, 1990 ; Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit de l'anglais et préfacé par Cécile WAJSBROT, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

<sup>2</sup> Viviane FORRESTER, "Qui a trahi Virginia Woolf?", *Le Monde*, 23 avril 1993, p. 30.

<sup>3</sup> Gérard de CORTANZE, "Virginia Woolf, instants de vie", *Magazine littéraire*, 309, 1993, p. 95-6.

langue anglaise". C'est bien la question de la définition d'une bonne traduction que soulève ce débat.

Les deux positions prises par les critiques sont liées à deux partis pris qui sont courants dans le domaine de la traductologie. La première (qui correspond à celle de Viviane Forrester dans *Le Monde*) considère que la traduction doit être acceptable à la culture cible plutôt qu'adéquate au texte source. C'est le débat connu entre *sourciers* et *ciblistes*<sup>4</sup>. La deuxième (qui correspond au compte rendu de Cortanze dans *Le Magazine littéraire*) veut que la traduction introduise une langue étrangère dans la langue maternelle, c'est-à-dire, dans la langue cible. La question à laquelle nous nous proposons de répondre est la suivante : quelle est la visée traductologique de Marguerite Yourcenar ? Afin d'y répondre il faut examiner de plus près les arguments dont se servent les critiques, en particulier la métaphore du jardin à la française, ainsi que la pratique et la théorie (que cette théorie soit explicite ou implicite) des deux traducteurs.

La métaphore du jardin à la française, dont se sert Gérard de Cortanze, est une manière de désigner le classicisme de Yourcenar. Le jardin français, qui est symétrique, ordonné, et composé d'espaces cloisonnés et rectangulaires, rappelle en effet le style de Yourcenar, qui est logique, harmonieux et dont les phrases sont soigneusement structurées. C'est pour des raisons analogues que Wajsbrot, dans sa préface, critique la traduction de 1937 : elle est trop logique ; elle possède trop de cloisons ; elle est trop analytique. Il est intéressant de constater l'utilisation de cette même image du jardin à la française par Michel Grodent quand il veut décrire *La Couronne et la Lyre*, anthologie de poètes grecs traduits par Yourcenar<sup>5</sup>. Cette fois-ci, Yourcenar est décrite comme traductrice néo-classique : "l'écrivain a délibérément acclimaté les poètes grecs dans un jardin à la française, leur faisant perdre du même coup une bonne part de leur étrangeté".

Revenons maintenant à l'article de Cortanze. Nous pouvons situer ses remarques par rapport à un débat au sujet de la traduction, qui a eu lieu au début des années mille neuf cent quatre-vingt, entre Léon Robel et Michel Deguy<sup>6</sup>. Pour Robel, le rôle du traducteur est de reproduire la structure profonde de l'œuvre. Mais selon Deguy, le

---

<sup>4</sup> Jean-René LADMIRAL, "Sourciers et ciblistes", *Revue d'esthétique*, 12 [nouvelle série], 1982, p. 33-42.

<sup>5</sup> Michel GRODENT, "L'Hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar", [numéro spécial sur Marguerite Yourcenar] *Revue de l'Université de Bruxelles*, 3-4, 1988, p. 55-67.

<sup>6</sup> Efim ETKIND, *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 25 ; Michel DEGUY, "Lettre à Léon Robel", *Change*, 19, 1974, p. 49-50.

devoir du traducteur est de souligner la distance entre le texte source et le texte cible :

Le texte d'arrivée, travaillé par l'effort de traduire, se donne pour ce qu'il est : déplacé, hybride. La langue hôte tressaille et craque sous l'effort ; aux limites de résistance de sa *maternité* ; et qu'elle soit capable en tant que poème de beaucoup plus d'écart que le consensus des usagers et des grammairiens n'en tolère, c'est ce qui est à prouver à chaque fois.

Il est évident que Deguy considère le texte traduit, non pas comme quelque chose qui se détache par sa littéarité du reste de la langue, mais comme le lieu d'affrontement de deux langues entières. La position de Robel, qu'on peut qualifier de formaliste russe, et celle de Deguy, qui s'apparente au romantisme allemand, se reproduisent dans les deux traductions françaises du roman, *The Waves*.

Avant d'aborder les conceptions de la traduction entretenues par Wajsbrot et Yourcenar, il serait utile d'examiner quelques aspects de la pratique de la traduction, telle qu'elle se manifeste dans les textes. Commençons par le texte le plus récent, celui de Wajsbrot. Deux traits frappants sont l'emploi de calques syntaxiques et la transplantation de certains éléments lexicaux. Prenons quelques exemples syntaxiques. Il semble que Wajsbrot ne fait pas de distinction entre ce qui est une structure de phrase typique de la langue anglaise, et ce qui est création littéraire typique de Woolf. C'est la raison pour laquelle les structures parataxiques, ainsi que l'omission des sujets des verbes, une fois que le sujet est déjà mentionné, sont présentées comme des caractéristiques uniques du style de Woolf, qui doivent être sauvegardées à tout prix. Ces calques produisent un français bizarre sans être pour autant un reflet de l'étrangeté de Woolf. Nous nous bornerons à un exemple assez typique :

### **Woolf**

There is some check in the flow of my being ; a deep stream presses on some obstacle ; it jerks ; [...] Now the stream pours in a deep tide fertilising, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free (p. 35).

### **Wajsbrot**

Quelque chose s'oppose au flux de mon être ; le courant profond bute sur un obstacle ; [...] Maintenant, le courant déverse son flot profond et fertile, ouvre la fermeture, force la retenue, qui s'écoule librement (p. 73).

**Yourcenar**

Quelque chose arrête brusquement le flot même de ma vie : le fleuve rapide bat contre un obstacle ; [...] Le fleuve enfin se répand, vaste marée fertilisante, ouvrant les écluses, s'insinuant de force dans les replis du sol, inondant la terre (p. 67).

Ce qui est marqué dans cette phrase de Woolf, ce que Wajsbrot n'essaie pas de traduire, c'est la façon d'employer les noms *the shut*, *the tight-folded* pour signifier "ce qui est fermé" et "ce qui est replié". Les participes présents, *fertilising*, *forcing*, *flooding*, ont tous pour sujet grammatical *the stream*. Parce que, ici comme dans tout son texte, Wajsbrot s'obstine à laisser tomber les sujets des verbes (trait assez typique de la syntaxe anglaise), le lecteur a du mal à décider de l'antécédent de sa proposition relative.

Il est vrai que Woolf pousse à l'extrême le goût de l'anglais pour la parataxe, et cette tendance de Woolf demande du traducteur français, soit une augmentation de phrases où la coordination domine, soit d'autres moyens stylistiques. Il faut néanmoins se rappeler que la phrase anglaise obéit beaucoup plus à ce qu'on a appelé "l'ordre canonique" (l'ordre sujet-verbe-complément) et que le français, en se servant de la subordination, de l'inversion et de la disjonction, peut différer l'introduction du sujet, du verbe ou du complément<sup>7</sup>. Il semble donc que Wajsbrot confond ces tendances typiques de l'anglais avec l'écriture de Woolf, ce qui aboutit parfois à des solutions peu satisfaisantes :

**Woolf**

Thus my character is in part made of the stimulus which other people provide, and is not mine, as yours are. There is some fatal streak, some wandering and irregular vein of silver, weakening it (p. 87).

**Wajsbrot**

Mon caractère est fait en partie de l'impulsion des autres, il n'est pas à moi comme le vôtre. Un trait funeste, une veine d'argent mouvante, irrégulière, le rend vulnérable (p. 129).

**Yourcenar**

Car mon caractère est déterminé en partie par les excitations extérieures, il n'est pas à moi, comme le vôtre est à vous ; il y a en lui je ne sais quel fatal défaut ; une sinueuse et irrégulière veine d'argent en détruit l'unité (p. 147).

---

<sup>7</sup> Jacqueline GUILLEMIN-FLESCHER, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Paris, Ophrys, 1981, p. 114-7.

L'ordre canonique de la syntaxe anglaise permet aux anglophones de faire des phrases telles que : "my character is not mine, as yours are". L'ordre est établi au point que la personne qui entend cette phrase peut comprendre, "my character is not mine, as your characters are yours". La syntaxe française, dont l'ordre est beaucoup moins prévisible, a besoin d'étoffer, et c'est ce que fait Yourcenar dans ce cas : "mon caractère [...] n'est pas à moi, comme le vôtre est à vous". Wajsbrot, en utilisant systématiquement le calque syntaxique, pousse la langue française aux "limites de sa maternité", pour emprunter l'expression de Michel Deguy. Car Wajsbrot dans sa pratique, comme Deguy dans sa théorie, considère la traduction comme moyen d'introduire ce qui est étranger dans la langue maternelle, et ceci au risque de reproduire dans sa traduction les caractéristiques de la langue anglaise, plutôt que celles de l'écriture de Woolf. Il n'est pas exagéré de dire que son texte *Les Vagues* bascule parfois dans l'incompréhensible : on y rencontre des problèmes avec les adjectifs, les prépositions, les pronoms qui produisent des obscurités là où il n'en existait pas dans *The Waves*.

Il semble que Wajsbrot est intimidée par le texte de Woolf, et par le prestige de la langue anglaise. Cette tendance s'observe dans le texte français, plus particulièrement dans la transplantation de termes qui sont spécifiques à la culture anglaise. Les termes appartenant aux domaines de la cuisine, de l'architecture, de l'habillement, des couleurs, constituent par exemple un problème particulier pour le traducteur. C'est la raison pour laquelle ils sont soigneusement traités dans les dictionnaires bilingues. Il existe trois solutions au problème. La première consiste à choisir dans la langue cible un terme qui se situe à un plus haut niveau de généralité lexicale. On peut recourir à une deuxième solution, qui est de fournir un équivalent approximatif dans le système cible. La troisième possibilité, qu'on trouve rarement dans le texte traduit lui-même mais plus souvent dans des notes de traducteur, est de donner une glose.

*The Waves* de Woolf, justement parce que c'est un roman où il s'agit du passage du temps, et de la durée du moi intérieur au-delà des objets et des routines monotones de l'existence quotidienne, contient énormément de références à des repas, des vêtements, ou des bâtiments. La stratégie, assez extraordinaire, de Wajsbrot est de transplanter tous ces termes spécifiques à la culture anglaise tels quels dans son texte et de les présenter en italiques quand ils surviennent pour la première fois. C'est ainsi qu'elle rend ces termes marqués, exotiques et importants, tandis que chez Woolf ils servent à constituer la grisaille quotidienne. Pour citer quelques exemples, les termes *custard*, *buns*, *bow-window*, *crumpet* chez Woolf, sont traduits

par *custard*, *buns*, *bow-window* et *crumpet* dans le français de Wajsbrot<sup>8</sup>. A la différence de Wajsbrot, Yourcenar traduit ces même termes en cherchant des équivalents dans le système cible : *crème à la vanille*, *petits gâteaux*, *fenêtres gothiques*. Elle a décidé de ne pas se tracasser pour les *crumpets* : dans le contexte, Bernard, le plus négligé des six personnages du roman, a une tache de beurre sur ses vêtements après avoir mangé de ces gâteaux. Yourcenar garde l'idée essentielle de la négligence quand elle écrit que les vêtements de Bernard sont tachés "par la graisse des rôties".

Il existe beaucoup d'exemples semblables. Dans tous les cas, l'effet des solutions adoptées par Wajsbrot est de souligner le fossé entre les deux cultures. Dans son français elle fait ceci en intensifiant la spécificité culturelle d'objets quotidiens. Les casquettes des écoliers (leurs *caps* en anglais), simplement traduits en *casquettes* par Yourcenar, se transforment en *képis* chez Wajsbrot, ou, ce qui est encore plus bizarre, par le mot *toques*<sup>9</sup>. Autre exemple : un terme qui n'est pas marqué en anglais, tel que la couleur *purple*, normalement traduit par le mot *violet* en français, est traduit par Wajsbrot par un équivalent marqué, *pourpre*<sup>10</sup>. La couleur *pourpre* correspond effectivement à la couleur *crimson* en anglais. A la différence de Wajsbrot, Yourcenar cherche un équivalent dans le système des couleurs et donne *mauve*<sup>11</sup>.

Nous nous sommes servie du mot *transplantation* afin de décrire l'emprunt massif que fait Wajsbrot de termes spécifiques à la culture anglaise. Il serait possible de développer plus loin la métaphore du jardin. Si Woolf était jardinière, Wajsbrot aurait pu se poser des questions sur ce qui distingue le jardin de Woolf, c'est-à-dire son texte, des autres jardins anglais. Enlever des éléments lexicaux en bloc (ou les transplanter) ne reproduit pas le système du jardin anglais.

A cet égard il existe de profondes différences entre le texte de Wajsbrot et celui de Yourcenar. Dans la préface de sa traduction celle-ci fait une comparaison entre *The Waves* et *L'Art de la Fugue*. Il est évident que c'est une observation qui influe sur ses méthodes de traduction, car le texte de Yourcenar privilégie constamment la fonctionnalité de la répétition et des motifs des *Waves*, que ce soit au niveau des phrases ou au niveau du texte entier. Dans ses phrases

<sup>8</sup> Virginia WOOLF, *The Waves*, p. 60, 59, 42, 53 ; Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Cécile WAJSBROT, p. 100, 99, 81, 93.

<sup>9</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Cécile WAJSBROT, p. 65 et 98 ; Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Marguerite YOURCENAR, p. 57 et 103.

<sup>10</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Cécile WAJSBROT, p. 105.

<sup>11</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Marguerite YOURCENAR, p. 113.

elle reproduit les répétitions, soit en les copiant, soit en se servant d'autres procédés stylistiques :

**Woolf**

I like the passing of face and face and face, deformed, indifferent (p. 105).

This is my tribute to Percival ; withered violets, blackened violets (p. 106).

**Yourcenar**

J'aime le passage perpétuel des visages, visages déformés, indifférents visages (p. 174).

Oui, voilà mon offrande à Perceval, ces violettes fanées, ces sombres violettes... (p. 176).

**Wajsbrot**

Le passage incessant des visages déformés, indifférents (p. 147-8).

C'est mon tribut à Perceval ; des violettes noircies, flétries (p. 149).

Qu'importe si Yourcenar se sert de chiasme dans ces deux cas ? L'essentiel, c'est qu'elle a conservé un effet de style, bien qu'il ne soit pas exactement semblable à celui de Woolf. Partout, Yourcenar reproduit de manière systématique les autres motifs du roman, tels que les voyages en train ; le battement de tambours ou des sabots de chevaux ; l'opposition entre le dur et le mou ; le tic-tac des horloges.

Dans sa poétique de la traduction (du moins dans *Les Vagues*) Yourcenar est consciemment *moderne*, dans le sens qu'elle suit le modèle de Pound<sup>12</sup>. Elle cherche à créer pour le lecteur cible un nouveau poème qui rentre dans le système littéraire de ce lecteur. Quand elle présente son anthologie de poètes grecs, *La Couronne et la Lyre*, elle se sert de l'image, assez ancienne, du récipient et du liquide pour décrire l'activité traduisante<sup>13</sup>. Traduire, ressemble, dit-elle, à l'acte de *transvaser* un liquide, et elle ajoute qu'elle a essayé d'écrire pour le lecteur non-spécialiste : "[...] j'ai pensé au lecteur [...] intéressé par cet effort de transvaser un poème grec antique en un poème français qui soit le plus possible un poème". Normalement l'image du récipient et du liquide indique de la part de l'utilisateur une conception du langage selon laquelle la forme et la substance peuvent être séparées. Ceci n'est pas vraiment le cas dans le texte de Yourcenar. S'il existe une séparation de ce genre dans l'interprétation

---

<sup>12</sup> Edwin GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*, Londres, Routledge, 1993, p. 19-29.

<sup>13</sup> Marguerite YOURCENAR, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979, p. 10.

yourcenarienne de Woolf, forme et substance sont complètement réintégrées dans son texte français, *Les Vagues*. La procédure de Yourcenar est tout à fait comparable à celle que préconise le critique formaliste, Efim Etkind, quand il décrit l'œuvre (y compris l'œuvre traduite) comme un système dans lequel tous les éléments sont motivés. Ce qui distingue l'œuvre, et sa traduction, doit être "le caractère systématique, qui abolit le hasard, l'arbitraire incontrôlé de l'auteur"<sup>14</sup>.

Cette vision de l'œuvre traduite risque d'être problématique pour une traduction du roman de Woolf, dans la mesure où on ne peut pas considérer chaque partie de ce texte comme étant motivé ou non-arbitraire. Car *The Waves* est composé de plus d'éléments fuyants qui échappent au contrôle des narrateurs que Yourcenar ne veut l'admettre. A cet égard, Wajsbrot est justifiée, quand elle accuse Yourcenar d'avoir substitué "une séquence logique" aux "états de la conscience" de Woolf<sup>15</sup>. Dans sa préface, Yourcenar distingue ce qu'elle considère comme deux qualités importantes chez Woolf. La première, qui en effet caractérise le roman, c'est que Woolf a fait "un effort bergsonien pour introduire la durée dans son œuvre". Pourtant, la deuxième, ce que Yourcenar appelle l'intellectualisme de Woolf, contredit la première et n'est introduite qu'afin de lui permettre de systématiser l'œuvre de Woolf<sup>16</sup>. Dans plusieurs endroits quand le texte de Woolf suggère, plutôt qu'il n'offre, au lecteur une image concrète, il reste sciemment flou. Par contre, Yourcenar a tendance à concrétiser ces images implicites. Revenons à un passage déjà cité :

**Woolf**

There is some check in the flow of my being ; a deep stream presses on some obstacle ; it jerks ; [...] Now the stream pours in a deep tide fertilising, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free.

**Wajsbrot**

Quelque chose s'oppose au flux de mon être ; le courant profond bute sur un obstacle ; [...] Maintenant le courant déverse son flot profond et fertile, ouvre la fermeture, force la retenue, qui s'écoule librement.

**Yourcenar**

Quelque chose arrête brusquement le flot même de ma vie : le fleuve rapide bat contre un obstacle ; [...] Le fleuve enfin se répand, vaste

<sup>14</sup> Efim ETKIND, *op. cit.*, p. 33.

<sup>15</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Cécile WAJSBROT, p. 31.

<sup>16</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Marguerite YOURCENAR, p. 8 et 11.



Marguerite Yourcenar traductrice de Virginia Woolf

marée fertilisante, ouvrant les écluses, s'insinuant de force dans les replis du sol, inondant la terre.

Ce passage fait partie du réseau de contrastes entre, d'une part, ce qui est dur et replié et, d'autre part, ce qui est mou et tendre. La comparaison entre l'individu et le ruisseau reste au niveau implicite. Cependant, en introduisant l'idée des *écluses*, Yourcenar rend l'image beaucoup trop concrète. Ainsi son ruisseau se rapproche d'un système d'approvisionnement en eau, et de cette manière rejoint tout un autre groupe de motifs : l'ouverture et la fermeture mécanique des portes, et le chronométrage de l'existence. C'est-à-dire que le ruisseau devient le contraire de ce qu'il devrait symboliser. Ce genre d'interprétation du texte par le traducteur, où celui-ci est tenté de lire à la place du lecteur, est le seul défaut des *Vagues* de Yourcenar. Autrement dit, mais cette fois-ci en termes bergsoniens, le roman de Yourcenar se donne pour tâche de représenter le temps, aux dépens de la durée.

Malgré ces réserves, nous devons conclure que la traduction de Yourcenar est de loin la plus réussie. La qualité de sa traduction est due en partie au fait que l'auteur est pleinement consciente de sa propre poétique de la traduction. Traduire, pour elle, est une activité d'une importance capitale. Quand elle évoque sa traduction des *Negro Spirituals*, elle affirme que son rôle de traductrice était au moins de transmettre ces grands poèmes à un groupe de nouveaux lecteurs. Elle continue,

Après tout, les trois quarts de ce que nous lisons est traduction. Nous lisons la Bible en traduction, les poètes chinois, les poètes japonais, les poètes hindous, Shakespeare quand on ne sait pas l'anglais, Goethe quand on ne sait pas l'allemand<sup>17</sup>.

De même, elle a conscience du but de sa traduction des *Waves* : s'étant qualifiée de *traductrice* dans sa préface de 1937, dans la version la plus récente de cette préface, publiée en 1989, elle se présente comme *introductrice*<sup>18</sup>. Antoine Berman a souligné la différence entre la fonction d'une première traduction – qui est de présenter un auteur à la culture réceptrice – et les autres traductions

---

<sup>17</sup> Matthieu GALEY, *Marguerite Yourcenar. Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 192.

<sup>18</sup> Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduit par Marguerite YOURCENAR, p. 7 ; Marguerite YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 110.

qui s'ensuivent<sup>19</sup>. Ces dernières ont un rôle tout à fait différent, ce qui conduit à pardonner à Yourcenar, dans sa traduction-introduction, d'avoir parfois erré trop près du pôle de la traduction qui serait acceptable à la culture cible. Le fait qu'elle est consciente d'être une *introductrice* de Woolf n'est pas simplement un cas de la modestie du traducteur. Parce qu'elle écrit pour la culture cible c'est sans hésitation qu'elle considère le traducteur comme auteur :

Un traducteur [...] ressemble à quelqu'un qui fait sa valise. Elle est ouverte devant lui ; il y met un objet, et puis il se dit qu'un autre serait peut-être plus utile, alors il enlève l'objet puis le remet, parce que, réflexion faite, on ne peut pas s'en passer. [...] On n'est donc jamais réellement satisfait. Mais c'est vrai aussi des livres originaux que nous écrivons<sup>20</sup>.

Si on prend au pied de la lettre certaines des métaphores dont se sert Yourcenar pour décrire la traduction, on pourrait conclure à une séparation de la forme et du contenu. Pourtant, ailleurs, et dans sa pratique de la traduction même, Yourcenar se révèle comme une traductrice consciemment moderne, dans le sens qu'elle adopte un modèle semblable à celui de Pound et des formalistes russes. Elle cherche à créer pour le lecteur cible un nouveau poème qui rentre dans le système littéraire de ce lecteur. Est-ce qu'elle atteint ce but? Elle présente *The Waves* comme texte "bergsonien" et musical. On peut constater que l'aspect musical se retrouve dans le style de sa traduction dans la mesure où elle reproduit les nombreuses répétitions et les leitmotivs de *The Waves*. Cependant, dans son adaptation de la syntaxe de Woolf, Yourcenar atténue l'aspect bergsonien de l'œuvre. On peut donc conclure que si l'acte de traduire est à la fois un acte de lecture et d'écriture, Yourcenar est lectrice attentive de Woolf tout en étant parfois interventionniste comme écrivain. Néanmoins on peut lui pardonner ses excès d'écrivain, car elle est pleinement consciente de l'importance de son rôle de médiatrice qui fait la première introduction d'une œuvre étrangère dans la culture cible.

---

<sup>19</sup> Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

<sup>20</sup> Matthieu GALEY, *op. cit.*, p. 192-3.