

**LA RÉÉCRITURE DU TEXTE WOOLFIEN,
THE WAVES (1931), DANS LA TRADUCTION (1937)
DE MARGUERITE YOURCENAR**

par Elène CLICHE (Université du Québec à Montréal)

Le 23 février 1937, Virginia Woolf consigne dans son *Journal* l'unique rencontre avec une traductrice ("the translator"), inscrivant son patronyme avec hésitation : "Madame or Mlle Youniac (?) Not her name".¹ Un détail vestimentaire observé émerge dans sa mémoire, "de jolies feuilles d'or sur sa robe noire". Ce motif perçu et fixé dans son *Journal* s'apparente à celui qu'elle retiendra deux ans plus tard, au début de son texte autobiographique écrit en avril 1939, *Une esquisse du passé*, pour évoquer sa mère : "Il y avait des fleurs rouges et violettes sur un fond noir – la robe de ma mère."² Signe visuel qui frappe l'imaginaire, la robe aux ravissantes feuilles dorées de Mlle Youniac (?) participerait indirectement à "ce système de signaux du corps", relativement au "contact"³, selon l'expression de Yourcenar après plus d'une décennie, dans la réflexion d'un personnage-empereur. Virginia remarque également les lèvres rouges de l'étrangère, "red lipped", supposant que c'est une amoureuse, mais

¹ Virginia WOOLF, *The diary of Virginia Woolf*, vol. 5, 1936-1941, London, Penguin Books, 1985, p. 60-61. Traduction en français : Virginia WOOLF, *Journal*, Tome VII, Paris, Stock, 1989, p. 34-36. De son côté, près d'une quarantaine d'années plus tard, dans une lettre à Jeanne Carayon le 25 juillet 1975, Yourcenar souligne l'importance de cette rencontre : "Moi qui aurais donné un an de ma vie pour rencontrer une heure Hadrien [...] et qui ne renoncerais pour rien au monde au privilège d'avoir été reçue par Virginia WOOLF" (Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, coll. Folio, p. 604).

² Virginia WOOLF, "Une esquisse du passé" in *Instantes de vie*, Paris, Stock, 1986, coll. Livre de poche, p. 67. La phrase originale en anglais est : "This was of red and purple flowers on a black ground – my mother's dress", V. WOOLF, "A sketch of the past", in *Moments of being*, London, Grafton Books, p. 72. À propos de Marguerite Yourcenar, elle consigne dans son *Journal* : "save that she wore some nice gold leaves on her black dress ; is a woman with a past ; amorous ; intellectual", *The diary of Virginia Woolf*, vol. 5, *op. cit.*, p. 61.

³ "Dans les rencontres les moins sensuelles, c'est encore dans le contact que l'émotion s'achève ou prend naissance" ; "Même les rapports les plus intellectuels ou les plus neutres ont lieu à travers ce système de signaux du corps". Ici sont énumérés le regard, le salut, le coup d'œil, la moue. "Avec la plupart des êtres, les plus légers, les plus superficiels de ces contacts suffisent à notre envie, ou même l'excédent déjà", Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 22-23.

surtout une intellectuelle (elle répète deux fois le mot "intellectual") qui séjourne régulièrement à Athènes, une femme qui n'a pas peur de l'effort, "strenuous". Le contact s'établit à partir d'un texte littéraire publié six ans auparavant, *The Waves*, de manière à interroger la signification de certaines phrases que la traductrice souhaite élucider dans la pénombre d'un salon londonien durant "deux brèves heures"⁴. Le but de la visite est de répondre à l'éventuelle volonté de l'auteur(e) de maîtriser certains aspects de la traduction de son texte : "Allons lui demander ce qu'elle veut que je fasse, comment elle veut que je traduise son roman", pense Yourcenar.⁵ Or, plutôt que de recevoir des prescriptions indicatives de Woolf qui auraient pour effet de contrôler la traduction en langue française, langue que la romancière anglaise parlait couramment⁶, celle-ci accorde plutôt à Marguerite Yourcenar la liberté d'agir à sa guise : "Faites ce que vous voulez"⁷, dit-elle. Cet

⁴ "dix mois de travail ont eu pour récompense une visité à Bloomsbury, et deux brèves heures passées aux côtés d'une femme à la fois étincelante et timide, qui me reçut dans une chambre envahie par le crépuscule". Texte daté de 1972. Cf. Marguerite YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 118. Dans la préface des *Vagues* de 1937, Yourcenar écrivait : "je regardais se profiler sur la pénombre ce pâle visage de jeune Parque à peine vieillie, mais délicatement marquée des signes de la pensée et de la lassitude, et je me disais que le reproche d'intellectualisme est souvent adressé aux natures les plus fines, les plus ardemment vivantes [...]". *Ibid.*, p. 116. De même que V. Woolf remarquait l'intellectuelle française devant elle, "a working Frenchwoman", Yourcenar considère aussi réciproquement l'intellectuelle face à elle, mais plus subtilement comme le faisait également Woolf, elle perçoit les "signaux du corps" qui transmettent un autre message, en l'occurrence une sorte de fatigue du monde. Le contact est un art pénétrant tel que Yourcenar saura l'exprimer plus tard dans le discours d'Hadrien. Henriette Levillain le comprend ainsi : "Le contact, combinaison dans le langage d'Hadrien de sensualité et d'intuition, est une projection directe vers l'au-delà des apparences, en un mot vers l'intériorité d'autrui. S'il est considéré comme le mode supérieur de la connaissance, c'est parce qu'il démasque l'être partout où il est caché derrière le paraître", Henriette LEVILLAIN, *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1992, p. 65.

⁵ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Livre de poche, p. 194-95. Mentionnons également que la correspondance de Yourcenar témoigne à plusieurs reprises des nombreuses exigences de celle-ci à l'égard de la traduction de ses propres textes. Ex. p. 212, 176-77, 188, 292, 411 dans Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., 1995. Il n'est donc pas étonnant qu'elle prêtât également à Woolf, avant de la rencontrer, ce souci de vérification à propos de la traduction de ses œuvres.

⁶ Cf. Lettre de Virginia Woolf à Vita Sackville-West du 6 mars 1928 : "Savais-tu que je parle français très bien ? Enfin, je veux dire, très couramment, avec quelques inexactitudes et bon nombre de vocables tombés en désuétude depuis Saint Simon ?" [...] "Je voulais seulement que tu sois au courant de ce fait : à savoir que je parle vraiment le français", cf., Vita SACKVILLE-WEST, Virginia WOOLF, *Correspondance*, Paris, Stock, 1985, p. 310.

⁷ Phrase rapportée par Marguerite Yourcenar à Matthieu GALEY dans *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 195.

impératif éminemment libéral correspond certainement chez Virginia Woolf au pressentiment que son texte *The Waves*, dont la forme poétique et particulièrement la prosodie étaient minutieusement travaillées, allait être, de toute façon, inévitablement altéré par l'opération de transcodage dans une autre langue, ainsi il valait mieux donner carte blanche à la traductrice, par un acte de désappropriation quant au devenir de son texte en langue étrangère. En outre, Woolf ne considérait-elle pas que "l'anglais est une langue variée, une langue riche, une *langue sans rivale* pour le son et la couleur, pour son pouvoir de peindre et de suggérer", tel qu'elle l'énonçait en 1931, la même année que la publication de son roman, dans son célèbre essai *Lettre à un jeune poète* ?⁸ Pour Yourcenar, l'intention n'est pas de reproduire l'esprit ou les structures d'une langue dans une autre, pas plus que d'être fidèle à la lettre, à la littéralité du texte original, mais pour elle, "l'idéal du traducteur", tel qu'elle l'affirmera plus tard à sa traductrice italienne dans une lettre de 1962, est de donner "l'impression que l'ouvrage a été composé dans la langue dans laquelle on le traduit".⁹ On pourrait déjà émettre l'hypothèse que Yourcenar aspire, non seulement à donner l'impression que l'ouvrage a été composé en langue française, mais plus encore, dans son propre style d'écrivain qui en adapte un autre, ce qui serait ici une double appropriation. C'est donc poser d'emblée la traduction dans sa *différence*, et c'est ainsi que le texte *Les Vagues* doit être lu en français, dans sa différence.¹⁰ Virginia Woolf avait certes compris que son texte n'était pas figé, et que le transfert de celui-ci dans une autre langue allait donner lieu à une nouvelle combinatoire, même dans le respect du cadre, c'est-à-dire de la structure du récit global. En effet, la singularité de la construction du texte *The Waves* de Virginia Woolf en 9 sections, alternant interludes et soliloques dramatiques, a été bien respectée dans la traduction de Yourcenar.

⁸ Virginia WOOLF, "Lettre à un jeune poète", *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 176. C'est nous qui soulignons l'expression.

⁹ Lettre de Marguerite Yourcenar à Lidia Storoni Mazzolani, Noël 1962. Cf. Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 212. Yourcenar mentionne que Grace Frick, traductrice, confirme également ce point de vue.

¹⁰ Cette différence est mesurable par une analyse technique du discours qui consiste à comparer chaque phrase traduite avec la phrase originale. Ainsi, la nouvelle traduction en français du texte *The Waves* par Cécile WAJSBROT est une tentative de réduire cette différence en tentant de restituer le rythme de l'écriture woolfienne et de "rester, dans les limites du possible, au plus près d'un texte", cf. Préface p. 32 et traduction de V. WOOLF, *Les Vagues*, Paris, Calmann-Lévy, 1993. Cependant, cette traduction n'est pas littérale, elle comporte également ses "infidélités" par rapport au texte original, bien qu'elle se rapproche davantage de celui-ci que la traduction de Yourcenar.

Mais avant de parler de réécriture, c'est-à-dire d'une dynamique de recréation et de transformation par la force de l'écriture yourcenarienne (autre femme, autre corps, autre langue, autre texte), il importe de mentionner que le manuscrit *The Waves* de Woolf a déjà subi un travail minutieux de réécriture par l'auteur(e) elle-même, tel que l'on peut en retracer les étapes dans son *Journal*, entre octobre 1929 et juillet 1931.¹¹ De plus, Woolf insiste sur le verbe "réécrire"¹² à quelques reprises dans son *Journal* qui rend compte également d'un investissement psychique très intense dans l'écriture, à "haute pression".¹³ Dès janvier 1930, elle affirmait être engluée à ce livre "comme une mouche à du papier collant".¹⁴ Pendant dix-huit mois d'écriture, elle tâchera de mener à terme son projet, un agencement de pensées, sensations, images, symboles, de paroles au rythme des vagues, le chant de la mer et des oiseaux, l'aube, le jardin et ceci jusqu'à atteindre dans l'exaltation tragique le cri ultime à la fin du texte, "O Death !", avec la réminiscence de son frère Thoby mort en 1906.¹⁵ On peut imaginer ici la projection subjective de la lectrice

¹¹ Le 14 juillet 1931, V. WOOLF indique dans son *Journal*, les dates des principales versions et corrections depuis le début de "my *Waves*", le 10 septembre 1929, jusqu'au 18 juillet 1931, cf. Virginia WOOLF, *A writer's diary*, London, Triad Granada, 1978, p. 168. Elle mentionne également que c'est un livre difficile, travaillé : "Anyhow it is laboured, compact", *ibid.*, p. 169.

¹² Ex. 12 janvier 1930 : "What is essential is to write fast and not break the mood - no holiday, no interval if possible, till it is done. Then rest. Then re-write", V. WOOLF, *A writer's diary*, *op. cit.*, p. 150. C'est nous qui soulignons. Ex. 28 mars 1930 : "and then re-write, reading much of it aloud, like poetry", *ibid.*, p. 154. Ex. 9 avril 1930 : "What I fear is that the re-writing will have to be so drastic that I may entirely muddle it somehow", *ibid.*, p. 155. Nous soulignons. Dans l'optique de la réécriture, V. Woolf utilise également les verbes "re-building" et "re-modelling" (29 avril 1930, *ibid.*, p. 156), reconstruire, remodeler. Vers la fin du processus, le 13 mai 1931, "retaper de bout en bout", "effectuer toutes les corrections et conserver le rythme", et enfin le 23 juin 1931, "recopier le texte dactylographié" et "corriger cette re-copie", V. WOOLF, *Journal*, Paris, Stock, tome 5, p. 47 et 55. Dans le texte original en anglais, June 23rd 1931 : "I finished my re-typing of *The Waves*. Not that it is finished - oh dear no. For then I must correct the re re-typing", V. WOOLF, *A writer's diary*, *op. cit.*, p. 167. Nous soulignons. Les couches successives du travail d'écriture évoquent le palimpseste.

¹³ Le 7 janvier 1931 : "Few books have interested me more to write than *The Waves*. [...] *The Waves* is written at such high pressure that I can't take it up and read it through between tea and dinner". Le 2 février 1931 : "never have I screwed my brain so tight over a book", V. WOOLF, *A writer's diary*, *op. cit.*, p. 162-163. En français : "jamais je n'ai assujetti aussi étroitement mon esprit à un livre", V. WOOLF, *Journal*, tome 5, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ V. WOOLF, *Journal*, tome 4, *op. cit.*, p. 173. En anglais : "glued to it, like a fly on gummed paper", *A writer's diary*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵ Elle note dans son *Journal* le 7 février 1931 qu'elle vient d'écrire ces mots 15 minutes avant, avec des larmes. Elle mentionne que les dix dernières pages de *The Waves* ont été écrites "with some moments of such intensity and intoxication", V. WOOLF, *A writer's diary*, *op. cit.*, p. 165. En français, *Journal*, tome 5, p. 23.

Yourcenar dans le monologue final de Bernard, saisissement qu'elle exprimera dans sa préface aux *Vagues* : "Il sent autour de lui l'approche de la Mort". "La Mort peut venir ; elle n'empêchera pas que ce vivant ne se sente jusqu'au bout partie liée avec la vie ; anéanti, il ne sera pas tout à fait vaincu".¹⁶ Ce point de vue précis, celui "d'un homme réexaminant sa vie dans les perspectives de la mort toute proche"¹⁷, c'est celui qu'elle choisira déjà à la même époque pour ce qui ne constitue encore que "les quinze premières pages" des futurs *Mémoires d'Hadrien*. Donc, Yourcenar est d'abord lectrice du texte woolfien avant que cette lecture ne devienne un travail d'écriture, une production nouvelle. Et tel que Barthes l'avait bien mis en relief, toute lecture procède d'un sujet, et "c'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre et individuelle" désirante, imaginaire, et aussi dans sa structure historique avec ce qu'il appelait des "routines de codes"¹⁸. Et dans le cas de Yourcenar, ces "routines" vont apparaître dans l'opération de scription qui va s'ensuivre lors de la traduction, consistant à redistribuer les éléments du texte, et les modifier, par l'affirmation de son acte d'énonciation. V. Woolf est satisfaite de son travail d'écriture définitif, du résultat obtenu après maintes relectures et vérifications de son ouvrage, y compris des virgules ; elle indiquait dans son *Journal* le 10 août 1931 : "Yes, anyhow this is exact and to the point".¹⁹ En regard de cette exactitude du texte woolfien dans sa version finale, la pratique de Yourcenar prendra quelque peu ses aises, par exemple en modifiant constamment la ponctuation. Même dans le "O Death !" ultime, l'exclamation dans le discours de Woolf se transforme en points de suspension chez Yourcenar. Cette marque est inscrite immédiatement avant la dernière phrase en italique du texte "*The waves broke on the shore*" (W, 200) où Yourcenar maintient, dans ce cas, le point final et la

¹⁶ M. YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, op. cit., p. 114-115.

¹⁷ Lettre du 7 avril 1951 à Joseph Breitbach, M. YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 100. Elle dit avoir écrit ces pages en 1936, puis avoir délaissé ce "projet trop vaste". Par rapport à la coïncidence de ce point de vue de "la mort toute proche" chez Woolf et chez Yourcenar, la remarque de Lucile Desblache, dans un article, qui considère "les thèmes prédominants dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, si différents de ceux de Virginia Woolf" nous apparaît erronée, et nous pourrions prouver le contraire en étudiant plusieurs thèmes, le suicide, la noyade, par exemple. Cf. Lucile DESBLACHE, "Marguerite Yourcenar : de la traduction à la création", *Bulletin de la SIEY*, n° 15, Tours, 1995, p. 27. Concernant l'affinité thématique entre les deux écrivains, il n'est pas étonnant d'entendre Yourcenar dire à Matthieu Galey que *Les Vagues* est encore le roman de Woolf qu'elle préfère, cf. *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 195.

¹⁸ Roland BARTHES, "Sur la lecture", *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 47.

¹⁹ V. WOOLF, *A writer's diary*, op. cit., p. 169. En français : "c'est bien au point", *Journal*, tome 5, op. cit., p. 68.

structure syntaxique de la phrase, mais intervient toutefois en changeant le temps verbal, du passé au présent, "*Les vagues se brisent sur le rivage*" (V, 419)²⁰. Il y a plusieurs occurrences chez Yourcenar, où le point d'exclamation, caractéristique de la rythmicité woolfienne, subit une variation en points de suspension, comme si elle voulait atténuer le pouvoir émotif de l'exclamation (parfois un cri retenu), qu'elle semble peu apprécier. Ex. "Louis ! Louis ! Louis !" (W, 8) devient "Louis, Louis, Louis..." (V, 217). La profération de ces prénoms de manière exclamative est une sorte de leitmotiv dans l'œuvre de Woolf, pensons à "Rachel ! Rachel !" ou "Ja-cob ! Ja-cob !" dès le début de *Jacob's room*. Ce détail ponctuel est une marque discursive porteuse d'affects chez Woolf qui aurait intérêt à être préservée. Par exemple, "Lord, how unutterably disgusting life is !" (W, 197) perd son intonation exclamative avec Yourcenar, de nouveau au profit des points de suspension, "Que la vie est dégoûtante, mon Dieu..." (V, 416). Dans le monologue final de Bernard, une autre exclamation telle que "Heaven be praised for solitude !" (W, 198), "Dieu soit loué qui nous a donné la solitude..." (V, 417) témoigne aussi de cette modification d'un signe à un autre que l'on peut observer au fil du texte avec d'autres permutations successives. Ce qui n'était qu'une seule phrase affirmative dans l'avant-dernier paragraphe du monologue final de Bernard : "But there is a kindling in the sky whether of lamplight or of dawn" (W, 200), acquiert dans la traduction de Yourcenar trois nouveaux signes de ponctuation : un deux-points, une virgule et un point d'interrogation : "Mais là-haut quelque chose s'allume ; est-ce une lueur de lampe, ou bien l'aurore ?" (V, 419).

Il est évident que la tonalité, le souffle, la pulsionnalité des phrases sont altérés. Le corps textuel est défait et refait, aussi par l'interversion de l'ordre des phrases ou des substantifs : "What a litter – what a confusion" (W, 192) intervertis en "Quelle confusion, quel amoncellement de choses inutiles" (V, 411). Le rythme ternaire du verbe piétiner devient binaire avec points de suspension : "A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps." (W, 6), "Elle frappe la terre... Du pied elle frappe continuellement la terre..." (V, 215)

Des équivalences sont établies : les fruits qui ont poussé dans les colonies ("baskets of fruit grown in the colonies", W, 191) sont des

²⁰ Nous utilisons l'abréviation (W) pour V. WOOLF, *The Waves*, London, Granada, 1977. L'abréviation (V) pour la traduction de M. YOURCENAR, de V. WOOLF, *Les Vagues*, dans *L'Œuvre romanesque*, tome 2, Paris, Stock, 1974. Notons que dans la traduction de Cécile Wajsbrot, la dernière phrase est au passé comme dans le texte original de Woolf : "Les vagues se brisèrent sur le rivage", V. WOOLF, *Les Vagues*, Calmann-Lévy, 1993, p. 248.

“corbeilles de fruits exotiques” (V, 409), et dans le même paragraphe, Yourcenar ajoute “le refrain d'une mélodie de Skakespeare”, notation inexistante chez Woolf, ou précise qu'un arbre non-identifié, “a tree” chez Woolf, est un “chêne” (V, 410). Ensuite, une image est ainsi clarifiée : “deep tunnels run between the stalks of flowers” (W, 197), rendue plus explicite par l'ajout de la couleur, mais on y perd cependant la métaphore des tunnels : “de vertes profondeurs se creusent entre les tiges des fleurs” (V, 416). Aussi, lorsque Jinny dit : “Now I smell geraniums” (W, 9), Yourcenar ne traduit pas “maintenant je sens les géraniums”, mais opte pour le pléonasm “Maintenant, je sens une odeur de géraniums” (V, 218). On a parfois l'impression que Yourcenar ne fait pas confiance au lecteur pour saisir l'écriture poétique de Woolf, et qu'il faut lui offrir une surenchère de mots ou d'explications. Par exemple, dans la métaphore des roses qui rougissent, Yourcenar sent le besoin d'éclaircir l'analogie, en ajoutant qu'elles rougissent comme des joues, ce que Woolf ne précise pas, laissant au lecteur sa faculté spontanée d'associer les éléments. “A redness gathers on the roses, even on the pale rose that hangs by the bedroom window” (W, 200). Yourcenar traduit : “Une rougeur monte aux *joues* des roses, même de cette rose très pâle qui se penche à la fenêtre de la chambre à coucher” (V, 419)²¹. Le supplément destiné à rendre plus compréhensible la métaphore en amoindrit par conséquent l'*effet* poétique. Plus encore, dans cet avant-dernier paragraphe du monologue de Bernard, on retrouve une élucidation du sens de la métaphore woolfienne dans la traduction de Yourcenar : “The canopy of civilization is burnt out” (W, 200)²². L'image de la voûte, du dais, du baldaquin, c'est au lecteur de la déchiffrer en regard de la civilisation. Yourcenar va plus loin dans le décryptage, puisqu'elle décode à la place du lecteur en lui enlevant cette opportunité : “Les lumières chatoyantes de la grande ville n'éclairent plus le firmament”. (V, 419) Il y a donc ici un acte de lecture interprétatif dans la traduction de “canopy of civilization”, la réécriture étant indissociable du champ de la lecture. Si réécrire consiste parfois à rendre plus transparent le signifié, comme on vient de le voir, la réécriture peut aussi embrouiller, par métaphorisation, ce qui est une dénotation très simple chez Woolf. Concernant l'aube et sa clarté dans l'utilisation du mot “whitening”, “Dawn is some sort of whitening of the sky” (W, 200), Yourcenar préfère, à l'idée du ciel qui

²¹ C'est nous qui soulignons le mot “joues”. Cécile Wajsbrot traduit ainsi cette phrase : “La rougeur se rassemble sur les roses, même la rose pâle près de la fenêtre de la chambre”, *Les Vagues*, éd. Calmann-Lévy, p. 248.

²² “Le dais de la civilisation a été consumé”, traduction littérale de Cécile WAJSBROT, V. WOOLF, *Les Vagues*, éd. Calmann-Lévy, p. 247.

blanchit, un mot moins usuel qui rend l'idée du blanchiment, tout en fabriquant une nouvelle image (avec le crépi) qui est celle du "recrépissage des cieux" (V, 219).

La réécriture est un langage qui en absorbe un autre et le transforme. Pour Michel Schneider, ceci renvoie à la définition même de l'écrivain qui est selon lui "une éponge qui avale, absorbe non pas les êtres, les situations, les scènes, les histoires, mais les mots qui seuls les rendent réels, puis les restitue au-dehors"²³. Après le deuxième interlude, la phrase "The urgency of it all is fearful" (W, 20)²⁴, est absorbée par Yourcenar qui la renforce par l'ajout du mot "fatalité", "Rien n'est plus terrible que ce sentiment de l'immédiate fatalité" (V, 230), mot qui déplace lourdement le sens, puisqu'il s'agit en l'occurrence, dans le soliloque de Bernard, d'aller à l'école pour la première fois. Ici le langage de l'appropriation restitue au-dehors, pour reprendre les termes de Schneider, un excédent de signification, et ceci se produit plusieurs fois dans la traduction de Yourcenar. À partir de l'assimilation des éléments discursifs (processus d'incorporation pour ne pas dire de dévoration), la réécriture ou la reconstruction dans le présent de 1937, permet de formuler de nouvelles combinaisons grâce au transfert d'un texte à un autre, et il arrive que le nouveau déforme l'ancien, ou parfois le dépouille de ses prérogatives stylistiques, celles des sonorités, des nombreuses allitérations ou des répétitions, comme celle du "in and out" par exemple. Pour ne donner ici qu'une illustration, dans le premier interlude, la répétition du verbe "chirp" est évacuée dans la phrase traduite par Yourcenar : "One bird chirped high up ; there was a pause ; another chirped lower down" (W, 5), "un oiseau gazouilla, très haut ; il y eut un silence ; plus bas, un autre oiseau reprit le même chant" (V, 214). La répétition qui confère au texte de V. Woolf son rythme, sa cadence singulière, sa mélodie phonique de concert avec une ponctuation stricte qui scande rigoureusement les mots, est modifiée par le langage yourcenarien.

C'est un *écart créateur*, car Yourcenar fait entendre une autre musique en relation avec le texte woolfien, déjà perçu par elle dans sa préface comme un "récit musical", un "art de la fugue" (PE, 113). Mais cet écart de l'expérience créatrice n'empêche pas de respecter aussi la structure narrative de Woolf et dans certains cas la littéralité, par exemple dans le quatrième interlude, la phrase "A knife looked like a dagger of ice" (W, 74) n'est pas réécrite autrement, mais traduite dans

²³ Michel SCHNEIDER, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, coll. Connaissance de l'Inconscient, p. 305.

²⁴ "Quelle urgence effrayante", dans la traduction de Cécile WAJSBROT, *Les Vagues*, éd. Calmann-Lévy, p. 52.

une parfaite similitude par Yourcenar : “Un couteau ressemblait à une dague de glace” (V, 286). Or, dans la perspective de la recreation, il ne saurait être question ici de trahison, ou d'infidélité par rapport à l'original, puisque l'on considère d'emblée la traduction dans sa différence. Les signes transposés ici dans une autre langue sont la plupart du temps déstabilisés et recombines. Par exemple, Yourcenar introduit l'instance du discours “je” (“Combien je préfère le silence”, V, 418), là où il n'y en a pas chez Woolf (“How much better is silence” ; W, 199). L'appropriation se retourne en production, en désir d'écrire. L'écart créateur démontre qu'il y a bien deux sujets de l'écriture dans la rencontre intersubjective issue du texte-tuteur *The Waves*. Et même le signifiant “waves”, “vagues” ne résiste pas au processus de transformation yourcenarien, ainsi dans la dernière phrase du deuxième interlude : “Meanwhile the concussion of the waves breaking” (W, 20). Yourcenar cherche à éviter l'écho redondant du signifiant en proposant une nouvelle formulation à l'aide d'un synonyme tel qu'on l'a vu plus haut, le signifié demeurant intact : “Et tout le temps, le bruit des brisants retentissait” (V, 229).

La mer est un dispositif pulsionnel intense dans l'imaginaire woolfien, mais tout autant dans l'imaginaire yourcenarien. Alors que Woolf commençait à écrire *The Waves* en 1929, Yourcenar publiait la même année *Alexis*, et l'inscription du sujet dans le mouvement de “la vague” y était déjà à la fin du récit : “Abandonnant mon âme au sommet des arpegges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend, j'attendais que la musique me facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli”²⁵. On peut établir des réseaux intertextuels où certains éléments discursifs entrent en contact, mettant en valeur les accointances entre ces deux femmes-écrivains. Ce vers (de 1929) du poème, *Les Charités d'Alcippe*, de Yourcenar, “J'ai vu sombrer mon cœur au creux profond des vagues” (CA, 8) entre facilement en dialogue, avant la lettre, avec *The Waves* publié deux ans plus tard. Les vagues déferlent dans toute l'œuvre de Yourcenar jusqu'à ce que Nathanaël n'entende plus en définitive, à une certaine distance, “le grand bruit des vagues”²⁶. Dans une traduction ultérieure que Yourcenar fera en 1969 des poèmes d'Hortense Flexner, elle est séduite également par ce “voisinage du roc et de la vague”, et cet imaginaire, comme chez Virginia Woolf avec *St. Yves* et la Cornouailles, est une réminiscence liée à l'enfance tel que Yourcenar

²⁵ Marguerite YOURCENAR, *Alexis*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, p.118-119.

²⁶ Marguerite YOURCENAR, *Un homme obscur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 179.

l'indiquera dans *Quoi ? L'Éternité*, "une première couche bleue avait été déposée en moi"²⁷

Dans sa réflexion analytique sur *The Waves*, Yourcenar était sensible à un autre réseau métaphorique, les personnages qui "baignent comme des plantes dans une durée vitale différente de la nôtre" (*PE*, 113), faisant certainement allusion au discours de Jinny, "J'ondoie comme une plante flottant dans la rivière" (*V*, 281). Une référence intertextuelle antérieure, un vers de Yourcenar de *L'homme épars* de 1930, "Je végète dans l'arbre, ondule avec les plantes", (*CA*, 21) nous rapproche de la Jinny de Woolf, ou de Louis "I am the stalk" (*W*, 8) "Je suis moi-même la tige" (*V*, 217). L'image du personnage-plante émergera de nouveau avec Antinoüs : "Ce tendre corps s'est modifié sans cesse, à la façon d'une plante" (*MH*, 171). Ces dispositifs récurrents mettent en relief l'intersection de deux écritures qui ont certaines tangentes. Et c'est aussi cela qui s'écrit et se réécrit de part et d'autre, une vision intégrant des éléments particuliers investis par le désir, car "l'essentiel, ce n'est pas l'écriture, c'est la vision", affirme Yourcenar.²⁸ On entend les dernières paroles que Lily Briscoe énonce à la fin d'un autre roman de Woolf, *La promenade au phare* (*To the lighthouse*) : "j'ai eu ma vision", expression interceptée à juste titre par Yourcenar qui la cite dans sa préface de 1937 aux *Vagues* (*PE*, 116).

²⁷ Marguerite YOURCENAR, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 55. Le mot "vagues" est inscrit dans la phrase précédente : "Cette mer à la fois humaine et divine, par laquelle les corps à demi nus, à peine moins sinueux eux-mêmes que des vagues, se laissent à la fois caresser et porter". On retrouvait déjà l'association de la vague et de la caresse dans *Mémoires d'Hadrien* : "La vague fait sur le rivage son murmure de soie froissée et de caresse", M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 315.

²⁸ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 218.