

TRADUIRE OU RÉIMAGINER CAVAFY ?

par Maria ORPHANIDOU-FRÉRIS
(Université de Thessalonique)

Le titre de mon travail, composé de deux notions, “traduire ou réimaginer”, définit d’une manière claire le champ de ma recherche. Il aborde le problème crucial de la fidélité de la traduction littéraire et de sa relation avec le phénomène de la réception. C’est pourquoi très brièvement, je me contenterai, en premier lieu, de développer la notion de fidélité traductive, et ensuite, d’expliquer la notion de réimagination. Puis, j’essaierai d’appliquer ce contexte théorique à la traduction des poèmes de Cavafy effectuée par Marguerite Yourcenar, avec le concours de Constantin Th. Dimaras, puisque ses connaissances de grec moderne ne lui permettaient pas de mener à bout, toute seule, une telle entreprise.

Sur ce point il faut prendre en considération la difficulté de la langue cavafienne, une langue millénaire, dotée de multiples niveaux d’expression, enrichie grâce à ses contacts avec d’autres facteurs civilisateurs de la région, non seulement sur l’aspect lexical, mais aussi morphologique, syntaxique, stylistique, avec des incidences phoniques, rythmiques, symboliques, la transformant en un clavier linguistique difficile à manier. C’est pourquoi Marguerite Yourcenar, note :

Cavafy appartient par toutes ses fibres à cette civilisation de la KOINH, de la langue vulgaire, à cette immense Grèce extérieure due à la diffusion plutôt qu’à la conquête, patiemment formée et reformée au cours des siècles, dont l’influence s’attarde encore dans le Levant moderne des armateurs et des marchands¹.

Partant du principe que la traduction, quelle qu’elle soit, nous donne, dans la plupart des cas, une notion partielle du texte-source, la traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission de messages. Elle n’est pas non plus

¹ *Présentation critique de Constantin Cavafy*, suivie d’une traduction des *Poèmes*, par Marguerite YOURCENAR et Constantin DIMARAS, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1991, p. 19.

une activité purement littéraire, voire esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, transmettre de l'information. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée communicative qui les régit. En ce sens, la traduction est plus proche de la science que de l'art.

Cette conception scientifique positive de la traduction pose, d'une part, deux questions : premièrement, la tendance à être un savoir professionnel, qui tend à détourner la traduction de sa pure visée, de son activité littéraire, et deuxièmement, la perspective d'être fidèle au texte-source, enlèvent à la traduction son essence à devenir une ouverture d'esprit, un outil de dialogue, un métissage d'images, un décentrement d'idées². D'autre part, accorder à la traduction la liberté totale d'appliquer au texte-source toutes les qualités et possibilités ethnocentriques de la langue-cible³, conduit à opérer une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère, puisqu'on vise à rendre au contexte de la langue-cible une autre image que celle de la langue-source.

Devant cette situation ambivalente, la constatation de George Steiner, "il faut admettre que depuis Babel quatre-vingt-dix pour cent des traductions sont fautives et qu'il en restera ainsi"⁴ semble être toujours valable. Mais la question est de savoir le degré de l'erreur. Et pour un texte littéraire, et plus spécialement pour la poésie, la question se réduit à connaître le degré de l'imagination du traducteur à rendre, à "nationaliser" le texte-source en texte-cible. Tout texte, certes, est en soi "intraduisible"⁵, au sens qu'aucune langue ne possède les termes exacts correspondants. Mais au niveau d'une œuvre, voire d'un contexte, la question ne repose plus sur la correspondance des équivalences des termes mais sur l'équivalence de la notion du texte-source. Même si le traducteur d'un texte littéraire parvient à dépasser le problème de la multiplicité de termes

² Il faut noter ici que Valéry LARBAUD, un des pionniers de notre époque, aussi bien de la théorie que de la pratique de la traduction littéraire, soutient que la traduction d'un texte se définit par une exigence d'exactitude : "avant et par-dessus tout l'exactitude", écrit-il, dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 102.

³ Valéry LARBAUD, s'opposant à cette conception ethnocentrique, soutient que "les protestations des puristes sont souvent entachées de préjugé national, de ce nationalisme étroit qui est plus dangereux pour l'essentiel de la culture que la plus rustique et la plus farouche ignorance", *op. cit.*, p. 177-178.

⁴ Cité par Efim ERKIND, *Un art en crise. Essai de poésie de la traduction poétique*, Paris, éd. Rencontre, 1982, p. 365.

⁵ Voir à ce propos la position de Georges MOUNIN, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1967, p. 65-66.

sans correspondance, par une série de modes de rapports, comme l'emprunt ou la néologie du domaine lexical, il sera confronté au problème de l'équivalence, axé sur l'adaptation socio-culturelle, sur le degré de la trahison spirituelle, sur le degré des erreurs de transmission des formes et des signifiants. Dans ce cas, on en vient à accuser la traduction d'être une activité littéraire qui ne fait pas apparaître le sens du texte-source.

Dans le contexte, en particulier littéraire, le processus traductif vise avant tout à adapter – pour être compris – le contexte de la langue-source à la langue-cible. C'est pourquoi le traducteur "imagine" souvent des images, des tournures, des styles, autres que ceux du contexte du départ. Ainsi le lecteur du contexte d'arrivée reçoit un message "infidèle" selon les uns, "trahi" selon les autres, à coup sûr "différent"⁶. Et l'image qu'il perçoit du code langagier traduit, est une image, sinon falsifiée, du moins inventée, pour des raisons de compréhension. D'où le besoin d'envisager la traduction non pas comme une simple opération de transcodage d'éléments ou de transfert de sens équivalents, mais comme une forme d'acte langagier dont les variétés des mécanismes discursifs qui le structurent peuvent se restituer dans leur totalité. En fait, il s'agit de redéfinir les notions "parasites" de la traduction, voire de l'adaptation, de la version, de la paraphrase, qui modifient et transforment l'altérité traduite.

Quelles que soient les accusations qu'on peut proférer face à un texte traduit, il semble qu'elles soient de nature linguistique ou littéraire. Si les accusations linguistiques dépendent du degré de la connaissance et de l'équivalence des deux codes langagiers, les accusations littéraires semblent dépendre de la lecture⁷ que le traducteur fait du texte-source et de son intention. Hans-Robert Jauss, distinguant trois stades de lecture réelle, suggère trois types de lecteurs réels : "Le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit, et

⁶ "L'opposition entre créateur et traducteur semble généralement admise. Sa force idéologique est telle aujourd'hui qu'il est sans doute bien difficile de ruiner l'erreur, de la montrer d'abord, même. Comme entre créateur et critique, créateur et lecteur", dit Henri MESCHONNIC dans *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 353.

⁷ Sur cette question, voir les vues théoriques de S. BASSNET-McGUIRE, *Translation studies*, London/New York, Routledge, 1980, p. 101 et de W. FRAWLEY, *Translation. Literary, linguistic and philosophical perspectives*, London/Toronto, Associated University Presses, 1984, p. 49, qui soutiennent que la traduction est avant tout un acte de lecture et que puisqu'il n'y a pas une seule et unique lecture d'une œuvre, de même il ne peut y avoir une seule et unique traduction d'un texte.

l'écrivain lui-même, incité à produire à son tour⁸, laissant entendre que ce lecteur "incité" par le texte-source devient écrivain, c'est-à-dire qu'il procède à une série de manifestations : il peut plagier le texte lu, le modifier selon son comportement ou sa psychologie, le transformer, lui donner un autre aspect, une autre forme, le rajeunir, lui prêter une autre ambiance dans un autre contexte ou un autre code, l'adapter à d'autres aires artistiques, etc. Devant cette multitude des possibilités, il semble que l'écrivain qui traduit fait d'abord l'analyse du texte original, il y réfléchit et ensuite il se transfère au centre même de l'Autre, tout en y injectant sa culture, sa mentalité, son cachet personnel⁹. Parfois cette pratique est tellement évidente qu'on ne fait pas mention de traduction ou d'adaptation, mais de réimagination, de réécriture, de création littéraire à partir d'un texte donné.

La traduction des *Poèmes* de Cavafy que Marguerite Yourcenar a faite, a justement été accusée d'avoir succombé à cette erreur. D'ailleurs elle-même, soucieuse de s'être éloignée du texte original, dans sa *Présentation critique de Constantin Cavafy*, avoue, premièrement avoir lu le texte cavafien par l'intermédiaire de Dimaras, "en dépit des difficultés que présentait pour [elle] le grec moderne", donc qu'elle a lu une adaptation et une analyse que C. Dimaras lui a faites ; deuxièmement, avoir repris plusieurs fois ce travail "jouant avec la chimère d'une traduction fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit", autrement dit ayant apporté plusieurs modifications de la première forme de traduction, et troisièmement, elle reconnaît avoir puisé et exploré dans le fonds culturel de son identité, les mots, les images, les expressions, les formes qui redonneraient en français une équivalence de la poésie de Cavafy, précisant que "les décisions finales, et les erreurs qu'elles ont pu entraîner, sont décidément miennes" (*PCC*, p. 57).

Cet aveu, combiné avec les remarques connues de C. Th. Dimaras faisant allusion à des exercices de style de la part de la traductrice et surtout sa phrase : "Il existe d'autres traductions, en français, qui sont plus fidèles, mais qui sont loin d'avoir la même valeur littéraire. Cela dit, cette traduction de Marguerite Yourcenar ne donne pas vraiment le climat particulier de la poésie de Cavafy. A mes yeux, elle demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que

⁸ Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 48. Sur le même problème voir aussi W. ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

⁹ "La base de l'œuvre traduite n'est pas l'œuvre-source, mais l'image du texte créée dans l'esprit du traducteur" soutient R. de BEAUGRANDE dans *Factors in a theory of poetic translating*, Assen, Van Gorcum, 1978, p. 25.

l'œuvre d'un poète grec"¹⁰, ont contribué à ce qu'on caractérise cette adaptation des *Poèmes* de Cavafy comme "plus yourcenarien[ne] que grec[ue]"¹¹, et nous ont incitée à revoir ce travail, sous l'aspect théorique que nous venons d'exposer. Je vais essayer de présenter, très brièvement, les résultats de cette entreprise en comparant le texte grec et la traduction française de Marguerite Yourcenar.

Cavafy est un des premiers poètes grecs à utiliser le vers libre, respectant cependant le rythme de la prosodie néo-hellénique, une prosodie exigeante dont les racines remontent à l'antiquité. Par exemple, dans le poème connu, "Ithaque", que vous avez devant vous, en grec et sa traduction par Marguerite Yourcenar¹², Cavafy prête au rythme poétique une musicalité conforme au sens du poème. Le récit poétique du poème, fondé sur le mythe d'Ithaque de l'*Odyssee*, s'adresse au lecteur, transformant l'aventure d'Ulysse en l'expérience d'une vie. Ithaque, symbolise ici l'idéal d'une vie qui, à la fin, apparaît comme le terminus d'une existence, dépouillée d'espairs. C'est pourquoi, dans ce poème, presque chaque vers a une césure, le coupant en deux hémistiches inégaux, donnant, non seulement une musicalité au contexte, mais surtout accentuant l'aventure longitudinale de tout individu. Pour avoir une idée du rythme cavafien, il suffit de lire, en grec, la première strophe, où avec un tiret horizontal, on indique les pauses ou les arrêts du rythme :

Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη, /
να εύχεται νάναι μακρύς ο δρομος, /
γεμάτος περιπέτειες, / γεμάτος γνώσεις /
Τους Λαιστρυγόνας / και τους Κύκλωπας /
τον θυμωμένο Ποσειδώνα / μη φοβάσαι, /
τέτοια στον δρόμο σου / ποτέ σου δεν θα βρεις /
αν μεν' η σκέψις σου υψηλή, / αν εκλεκτή
συγκίνησις / το πνεύμα και το σώμα σου αγγίζει. /
τους Λαιστρυγόνας / και τους Κύκλωπας, /
τον άγριο Ποσειδώνα / δεν θα συναντήσεις /

¹⁰ Cité par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar*, Gallimard, Paris, 1990, p. 119.

¹¹ Caractéristique attribuée par Christiane PAPAPOULOS, à l'image que Yourcenar se fait du poète d'Alexandrie, le considérant, non à tort, comme un cas spécial de la littérature néo-hellénique, dans son article "L'Image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Marguerite Yourcenar : jugements ou préjugés?" in *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. 2, Tours, SIEY, 1995, p. 63.

¹² PCC, p. 102 pour le texte français et pour le texte grec, CAVAFY, *Œuvres complètes*, Athènes, Ikaros, 1973, p. 23.

αν δεν τους κουβανείς / μες στην ψυχή σου, /
αν η ψυχή σου / δεν τους στήνει εμπρός σου. /¹³

Quand tu partiras pour Ithaque, souhaite que le chemin soit long, riche en péripéties et en expériences. Ne crains ni les Lestrygons, ni les Cyclopes, ni la colère de Neptune. Tu ne verras rien de pareil sur ta route si tes pensées restent hautes, si ton corps et ton âme ne se laissent effleurer que par des émotions sans bassesse. Tu ne rencontreras ni les Lestrygons, ni les Cyclopes, ni le farouche Neptune, si tu ne les portes pas en toi-même, si ton cœur ne les dresse pas devant toi.¹⁴

Par contre, le texte yourcenarien est doté de paragraphes, comme s'il s'agissait d'un texte en prose¹⁵. Le rythme, rendu par la ponctuation, pauvre et atonique, n'a rien de la musicalité cavafienne, où même les mots possèdent une polyphonie vocalique qui développe des harmonies secondaires favorisant les allitérations, les échos, les assonances. Reproduire le rythme cavafien en français demande d'abord une oreille musicale, puisque les mots, qui supportent le rythme, sont plus longs en grec qu'en français. Cette distance de la traduction yourcenarienne par rapport au texte original, sur le plan formel et rythmique, donne au texte français davantage les apparences d'un écrit porté à la réflexion que celui d'un poème, qui vise à provoquer d'abord le rêve de son lecteur ou auditeur, et ensuite à l'introduire dans la mélancolie de la pensée amère que la fin du poème exprime. Expliquant ce choix, de rendre en prose la poésie cavafienne, Yourcenar, outre son excuse amusante "que la traduction en vers semble à tort ou à raison démodée", avoue la difficulté de rendre en français "les mille discrètes combinaisons rythmiques cachées à l'intérieur de la prose", n'avoir "pas imité la disposition typographique du texte original", pour conclure que "dans l'ensemble, j'ai essayé de me rappeler que la forme, dans une œuvre poétique, est

¹³ *Œuvres complètes* de CAVAFY, présentées sous la direction de G. SAVIDIS, Athènes, Icaros, 1973, p. 19.

¹⁴ *RCC*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵ Sur la question du respect de la forme poétique, les opinions s'opposent : il y a ceux qui exigent que la forme poétique soit respectée et rendue telle quelle dans le texte-cible (B. RAFFEL, "Some principles of translation : a structure erected on a foundation", *Translation Review*, n° 27, 1988, p. 23 ; D. WEISSBORT, *Translating poetry : the double labyrinth*. London, Macmillan, 1989, p. 144) et ceux qui sont partisans d'une adaptation aux normes actuelles des formes de jadis (J. S. HOLMES, *Translated! Papers in literary translation and translation studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 54 ; Welt TRAHAN, "The Reader as synthesizer : an approach to poetry translation", *Translation Review*, n° 28, 1988, p. 4-5).

inséparable du fond, et que traduire un poète en prose équivaut à s'obliger plus ou moins à composer une série de poèmes en prose" (PCC, p. 56-57).

Cette dernière phrase nous presse d'aborder une autre remarque. "Composer une série de poèmes en prose" signifie avant tout quitter la fidélité tatillonnante au texte grec, le rénover, le changer, l'adapter. Or, la poésie ne fonctionne pas seulement dans le cadre restreint du contenu sémiologique et esthétique ; elle fonctionne aussi en tant que sensibilité, visant par ailleurs à influencer sentimentalement son lecteur. La traduction d'un poème doit donc provoquer chez le nouveau public la même sensation que le texte original, ce qui ne fut pas le cas de la traduction yourcenarienne des *Poèmes* de Cavafy, traduction qui semble avoir l'aspect d'une imitation. Et cela s'est produit parce que la traductrice est aussi poète, elle a utilisé l'œuvre à traduire comme un laboratoire où elle opéra un exercice stylistique, et pour y parvenir elle eut recours à un intermédiaire, C. Dimaras, quelqu'un qui l'informa, lui prépara le "brouillon" ou la "première" traduction, ce qui advient avec les traducteurs-écrivains qui ne connaissent pas parfaitement bien toutes les affinités de la langue du texte original¹⁶.

Ici on pourrait se référer à un des poèmes les plus érotiques de Cavafy, "Corps, souviens-toi...", que nous donnons dans les deux versions¹⁷, et où dans le texte grec, les mots en italique, ne sont pas traduits ou bien sont différemment rendus.

Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,
όχι μονάχατα κρεββάτια όπου πλάγιασες,
αλλά κ' εκείνες τες επιθυμίες που για σένα
γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά,
κ' ετρέμανε μες στην φωνή - και κάποιο
τυχαίον εμπόδιο τες ματαίωσε.
Τώρα που είναι όλα πιαμέσα στο παρελθόν,
μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες
εκείνες σαν να δόθηκες - πως γυάλιζαν,
θυμήσου, μες στα μάτια που σε κύτταζαν
πως έτρεμαν μες στην φωνή, για σε, θυμήσου σώμα.

Corps, souviens-toi, non seulement de l'ardeur avec laquelle tu fus aimé, non seulement des lits sur lesquels tu t'es étendu, mais de ces

16 Voir sur cette question l'étude d'E. HONIG, *The Poet's other voice. Conversations of Literary Translation*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1985.

17 PCC, p. 147 pour le texte français et pour le texte grec, CAVAFY, *op. cit.*, p. 91.

désirs qui brillaient pour toi dans les yeux et tremblaient sur les lèvres, et qu'un obstacle fortuit a empêchés d'être exaucés... Maintenant que tout cela appartient au passé, il semble presque que tu t'y sois abandonné... Corps, souviens-toi de ces désirs qui pour toi brillaient dans les yeux et tremblaient sur les lèvres...

On constate que l'adverbe quantitatif grec πόσο qui signifie "tellement, combien" et qui modifie le verbe à la voix passive αγαπήθηκες est rendu par la périphrase "l'ardeur avec laquelle tu fus aimé" au lieu de "combien tu fus aimé". Le terme "ardeur" que Yourcenar utilise, ne trahit pas sans doute le sens du poème, mais il exprime un érotisme intense et passionné que Cavafy ne mentionne pas. Ensuite, un autre changement que Yourcenar introduit est l'omission de traduire κ' (abréviation graphique de και signifiant "et, aussi", que Cavafy emploie pour insister sur l'image des "désirs", image centrale liée à celle du corps, image évocatrice pour ce corps qui ne se souvient plus, qui a vieilli, qui n'est plus désiré et, par conséquent, n'éprouve plus de convoitises amoureuses.

Une autre liberté que Yourcenar se permet, est celle d'omettre la traduction de l'adverbe grec φανερά, qui signifie "vraiment, en réalité". Cet adverbe, placé juste après le mot μάτια "yeux", vise à rendre plus manifeste l'apparition des désirs, à souligner l'intense convoitise du passé érotique, à exprimer la vivacité de la concupiscence réelle, sensation que Yourcenar passe sous silence. Il en est de même avec le terme στην φωνή "à la voix" que Yourcenar rend par "sur les lèvres". Cavafy, à travers ces vers, cherche à rendre la paralysie des sens de la vue et de la voix, paralysie provoquée par l'émersion des souvenirs, des désirs. Par contre, Yourcenar rend cette image d'une manière fade. D'ailleurs sa phrase "ces désirs... qui tremblaient sur les lèvres" n'exprime pas clairement l'émotion de la voix du moi poétique au souvenir des désirs, mais laisse sous-entendre davantage le contact charnel des lèvres.

Puis, Cavafy, emploie, exprès un tiret, en plein milieu de son vers, pour laisser au lecteur un temps pour rêver, imaginer, voguer dans les souvenirs de ses désirs. Simultanément, ce tiret sert de frontière par rapport à l'image de déception qui suit : "et qu'un obstacle fortuit a empêchés d'être exaucés". Yourcenar se contente de mettre des points de suspension à la fin de la phrase-image, ce qui laisse deviner un autre sentiment de regret, différent de celui voulu par Cavafy, chez qui l'opposition des situations est marquée par le tiret.

Yourcenar s'éloigne encore du texte cavafien dans la suite, évitant de reprendre le terme επιθυμίες "désirs", répétition voulue par Cavafy pour mieux inciter le corps à réagir, à se souvenir, ainsi dans le

passage où l'auteur grec réemploie le tiret pour souligner une autre coupure sémiologique et reprendre l'image initiale du souvenir hédonique, faisant rappel au corps de ses désirs ardents, décrits, une fois de plus, d'une manière sensuelle. Yourcenar remet des points de suspension et ne traduit pas la proposition $\sigma\epsilon\ \kappa\upsilon\tau\tau\alpha\zeta\alpha\nu$ qui veut dire "te regardaient". La traduction littérale de ce passage serait :

Maintenant que tout appartient déjà au passé, / il semble que tu sois aussi presque abandonné à ces désirs – comment ils brillaient, / souviens-toi, dans les yeux qui te regardaient ; / comment ils faisaient trembler la voix, pour toi, souviens-toi, corps.

Cavafy, joue avec les temps des verbes et exprime dans le texte grec, non seulement le regret des désirs ressentis par le moi poétique, mais également le regret de n'avoir pas consenti aux désirs de son corps convoité par autrui. Ce double regret est totalement absent du texte yourcenarien qui se limite à n'évoquer que le corps convoité du moi poétique.

On pourrait continuer ces remarques par d'autres exemples précis, tels que le procédé de compensation, du décalage, du remplacement homologue, de la périphrase, etc., procédés utilisés par Yourcenar pour rendre en français l'ambiance cavafienne et non pas pour reconstituer le texte original. Cette technique la fait aboutir finalement à une nouvelle imagination, ou plutôt à une réimagination des poèmes de l'écrivain grec, métamorphosant le texte-source grec en une réinterprétation écrite en français, en une réécriture due aux besoins de liberté créatrice de Marguerite Yourcenar. Cette estimation n'est pas un reproche. Au contraire ; le procédé traductif yourcenarien ouvre de nouvelles perspectives à la traduction, puisque même aujourd'hui, on conçoit que le but du traducteur littéraire dépend de la lecture qu'il effectue du texte-source¹⁸. "La poétique de la traduction est fondée sur ce renouvellement", dira Henri Meschonnic, pour ajouter que "traduire est une ré-énonciation. Une époque, une société, une classe produisent le traducteur pour un public. On a les traductions qu'on mérite" et conclut que "comparer un traducteur à un écrivain ' original ' n'a plus de sens, comme de croire noter qu'un ' bon traducteur ' peut être un pauvre écrivain et un ' grand écrivain ' un mauvais traducteur¹⁹".

¹⁸ A. LEFEVERE, *Translating Poetry : seven strategies and a blueprint*, Amsterdam/Assen, Van Gorcum, 1975, p. 101-3.

¹⁹ Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 357-360.

Il semble que Marguerite Yourcenar, qui a lu Cavafy via l'érudit Dimaras, soit une des novatrices de cette tendance traductive. N'ayant retenu de Cavafy que le poète hédoniste, obsédé par l'image de la vieillesse qui bouleverse le sens de la beauté et de la vie, elle a voulu non seulement rendre plus moderne et plus proche du lecteur français le texte grec, mais aussi exprimer sa propre conception sur l'idée de la décadence du corps, de l'amour, de l'homme, idée-hantise que l'œuvre yourcenarienne, à plusieurs reprises, formula. C'est pourquoi le rapport poétique entre le texte cavafien et la traduction yourcenarienne a un aspect de réimagination, au sens de la *poétisation*, activité littéraire qui n'a rien à faire avec la *réécriture*, pratique traductive qui exige le "mot à mot" par quelqu'un qui connaît parfaitement bien la langue de départ, mais qui ne peut composer un texte dans la langue d'arrivée pour toucher son "nouveau" public.

Marguerite Yourcenar a traduit Cavafy avec son propre tempérament, son rapport personnel à la langue, ses dons d'écriture, son style. Quand elle a signé sa traduction, le texte lui a paru aussi naturel sous sa plume que s'il était d'elle. Le "texte d'origine" fut pour elle une façon de parler et non de travailler. Car la seule origine, pour elle, fut sa volonté de traduire, prenant appui sur Cavafy. D'ailleurs, on remarque toujours une interaction constante entre la traduction et la création, un enrichissement incessant et réciproque, qui prend des mesures différentes quand le traducteur est aussi créateur et le texte-source reste une simple source d'inspiration, de réimagination, qui fournit d'autres modèles. De cette règle, la traduction yourcenarienne de Cavafy ne fit pas exception.