

MARGUERITE YOURCENAR : DE LA TRADUCTION À LA CRÉATION

par Lucile DESBLACHE (Université de North London)

On a beaucoup écrit sur la pureté du français de Marguerite Yourcenar, ainsi que sur les qualités stylistiques et formelles essentiellement françaises de ses ouvrages. L'emprise des langues et des cultures étrangères sur l'auteur modèle néanmoins son œuvre de façon tout aussi fondamentale, la présence de ces deux pôles opposés déterminant sa créativité dans ce double désir contradictoire qui la caractérise de partir et de se retrouver. "Héritière sans mère à qui le père a enseigné l'errance et le détachement"^[1], elle se définit à partir d'un legs culturel universel de par son éclectisme, avec lequel elle joue dans l'espace comme dans le temps.

Il peut paraître paradoxal que le français soit resté la langue d'expression d'un écrivain qui choisit de passer la plus grande partie de sa vie à l'étranger, soit pendant les jours nomades de sa jeunesse méditerranéenne, soit, à partir de 1939, en tant que résidente, puis citoyenne américaine. Ainsi quotidiennement confrontée aux problèmes qu'impliquent l'errance linguistique et le déracinement ethnique, Marguerite Yourcenar, recherchant et redoutant à la fois les limites de cette errance, resta fidèle au français avec l'obstination, le courage, et la rigueur qu'on lui connaît^[2]. Ce faisant, elle choisit une langue qu'elle façonne presque hors du temps et de l'espace, dans son souci d'universaliser le discours et de structurer le style, ce qui lui a valu une image parfois réductrice d'écrivain classique. Cette conception abstraite de l'écriture l'ancre dans une tradition toute

[1] Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 133.

[2] Contrairement à nombre de ses contemporains qui se laissèrent happer, apprivoiser ou séduire par la langue anglaise. L'exemple de V. Nabokov, qui, après de nombreuses années, prit la décision d'écrire en anglais avec *Lolita*, montre à quel point le choix de la langue d'expression détermine le contenu créatif. Ainsi que le remarque Colette Gaudin à propos de Yourcenar "sa position d'exilée lui a [au contraire] inspiré une fidélité militante à l'égard du français", Colette GAUDIN, *op. cit.*, p. 19.

française, et s'apparie à une vision racinienne de l'histoire comme "milieu a-temporel, nettoyé de tout ce que la vie a de mesquin et d'imparfait, propice à l'émotion et au chant pur"^[3].

Toutefois, cette facette de son écriture est tempérée par un besoin d'actualiser l'œuvre dans l'histoire, de sculpter la langue afin de lui insuffler une authenticité spatiale et temporelle. Elle parsème ainsi son discours de références étrangères dans le but de donner à l'œuvre un caractère d'historicité (le latin dans *Mémoires d'Hadrien*), d'exotisme (ainsi cette citation en "slavon d'église" énoncée par Massimo dans *Denier du rêve*^[4]) ou de teinter le texte de couleur émotionnelle (comme le font les incursions espagnoles d'*Anna, soror...*, marquant le contraste entre la douce langue toscane maternelle et l'espagnol officiel imposé par le père). Ce jeu ambivalent de fidélité et de détachement ponctuel vis-à-vis du français se retrouve aussi sur un autre plan, ses ouvrages étant attachés à des formes littéraires d'essence particulièrement française, tout en revendiquant une appartenance, des références culturelles et parfois linguistiques très souvent étrangères. L'auteur elle-même parle de cette attirance envers le style classique dans la préface du *Coup de grâce*, œuvre essentiellement étrangère de par les thèmes et les personnages qui l'habitent, mais française avant tout de par son développement formel :

Du point de vue littéraire, elle [l'aventure du *Coup de Grâce*] me parut porter en soi tous les éléments du style tragique et par conséquent se prêter admirablement à entrer dans le cadre du récit traditionnel, qui semble avoir retenu certaines caractéristiques de la tragédie : unité de temps, de lieu, et, comme le définissait jadis Corneille avec un singulier bonheur d'expression, unité de danger ; action limitée à deux ou trois personnages dont l'un au moins est assez lucide pour essayer de se connaître et de passer jugement sur soi-même"^[5].

On pourrait également citer l'exemple de *Feux*, à l'architecture si profondément sculptée dans la Grèce antique, et pourtant stylistiquement si français^[6]. Outre que ce recueil, dans un clin d'œil

[3] Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 50.

[4] *OR*, p. 272.

[5] *Ibid.*, p. 79.

[6] Dans la préface de *Feux*, Marguerite Yourcenar confie que le recueil ressort "des vertus de la narration classique à la française, de son expression abstraite des passions, du contrôle apparent ou réel auquel elle oblige son auteur" (*OR*, p. 1079).

De la traduction à la création

au lecteur est dédié à Hermès, guide des voyageurs et dieu de la ruse, il est empreint d'“un parti pris très net de surimpression” mêlant “le passé au présent devenu à son tour passé”^[7]. Ainsi, les ouvrages de Marguerite Yourcenar se nourrissent dans leur rapport au temps d'une émulation entre modernité et tradition, à la fois s'opposant et se référant dans l'espace à un pôle culturel français. Les titres des ouvrages recueillis dans ses *Essais et Mémoires*, et les écrivains et artistes sur lesquels elle fixe son choix sont également révélateurs de cette tendance.

Cette inclination passéiste, ainsi que la fascination qu'elle éprouve vis-à-vis des cultures étrangères^[8] en dépit de l'essence française de son écriture se retrouvent de façon caractéristique dans l'attitude de l'auteur vis-à-vis de la traduction. Il nous intéresse particulièrement de centrer cette réflexion sur cette facette de son œuvre tant elle nous paraît révélatrice de sa démarche créatrice. Son désir de mouvance intellectuelle en a tout d'abord fait une lectrice imprégnée d'œuvres traduites lorsqu'elle ne pouvait lire le texte dans l'original^[9]. L'attention presque obsessionnelle qu'elle porte à la traduction de ses propres œuvres^[10] caractérise un tout autre aspect de cette attirance et de ce culte de la précision qui ne peut être satisfait que jusqu'à un certain point “dans la mesure où l'on sait qu'on ne peut arriver à l'exactitude absolue”^[11]. En dépit de la lenteur parfois frustrante de son rythme de travail, Grace Frick, par sa minutie et sa souplesse dans l'acceptation des critiques de Marguerite Yourcenar à son égard, était en fait pour cette dernière une traductrice idéale. L'auteur interdit jusqu'au décès de sa compagne que d'autres traducteurs de langue anglaise se penchent sur son œuvre, certes par loyauté, par

Elle y souligne outre la présence de Racine, celle de Valéry et Cocteau ainsi que la contre-influence de Giraudoux.

[7] Préface de *Feux*, dans *OR*, p. 1076.

[8] À une question concernant les auteurs qu'elle préférerait lire et relire, elle répond : “[...] je relis beaucoup Hardy, Conrad, Ibsen, Tolstoï... certains Tchekov, certains Thomas Mann... Et le livre qui a peut-être été relu, sinon le plus souvent, du moins avec le plus grand bénéfice, c'est l'autobiographie de Gandhi”. À la remarque de Matthieu Galey qui s'étonne de ne voir figurer aucun Français sur cette liste, elle réplique que les auteurs français de ses relectures, Proust excepté, sont “déjà beaucoup plus loin dans le passé”, *Les Yeux ouverts*, Paris, Édition du Centurion, 1980, p. 250. Pourrait-on parler d'une mise à distance de sa propre culture établie par le biais du recul temporel ?

[9] Ainsi a-t-elle découvert la littérature japonaise pour laquelle on connaît son penchant.

[10] “Je suis les choses jusqu'au bout, autant que je le puis”, répond-elle à une question

volonté de contrôle sur son propre texte^[12], mais aussi et peut-être surtout par respect pour ce travail honnête et méticuleux qui privilégie l'exactitude et l'abnégation sur l'efficacité et l'imagination créatrice. Cette fidélité et ce respect d'une attitude appliquée, voire quelque peu laborieuse, correspondent à son esprit de rigueur tout comme ils révèlent la méfiance invétérée dont elle fit toujours preuve vis-à-vis de tous ceux qui eurent à collaborer avec elle, journalistes, éditeurs ou traducteurs.

Toutefois, si ce rapport tendu à la traduction est de conséquence chez un écrivain dont les principaux ouvrages ont été publiés dans une trentaine de langues, celui qu'il importe le plus de mettre en valeur est indubitablement celui qui dévoile sa créativité, c'est-à-dire celui qu'elle entretient avec le texte en tant que traductrice. Ou plutôt serait-il plus juste de parler de rapports, tant cette activité jalonne sa vie dans ses motivations contradictoires et sa diversité d'expression. Des traductions commerciales effectuées à son arrivée aux États-Unis pour raisons exclusivement financières aux adaptations de pièces japonaises entreprises par défi intellectuel à partir d'une langue qu'elle connaissait à peine, elle a jonglé avec tous les registres de transposition linguistique. Toujours prudente et prête à défier l'interprétation potentielle du critique, elle le contrecarre d'avance, sur le ton péremptoire qu'elle sait adopter :

Trop de commentateurs naïfs concluent d'une traduction à une influence sur l'œuvre originale de l'écrivain qui traduit et à l'admiration passionnée de celui-ci pour l'œuvre traduite^[13].

de Matthieu Galey sur la traduction de ses propres ouvrages. "Mais cela dépend évidemment de la langue dans laquelle on les traduit. Quand c'est de l'italien, de l'espagnol ou de l'anglais, je m'affole à l'idée de la moindre erreur. Quand c'est une traduction en japonais ou en hébreu, je dois faire confiance", *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 207.

[11] *Ibid.*, p. 194.

[12] L'extrait de la lettre suivante que Marguerite Yourcenar adressa à Natalie Barney révèle la double facette du mécontentement de l'écrivain en ce qui concerne la traduction de ses œuvres : "La traduction d'Hadrien avance lentement, partie à cause de Grâce, très scrupuleuse et qui ne peut travailler vite, partie (et depuis quelques mois surtout) à cause de la très mauvaise influence exercée par le lecteur de l'éditeur anglais [...] qui se mêle de corriger très obscurément les fragments qu'on lui envoie", Lettre à Natalie Barney du 15 octobre 1952, citée par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 238. La traduction de *L'Œuvre au Noir*, posera plus de problèmes encore, et demandera presque dix ans d'efforts, Grace Frick étant alors atteinte de plus en

Son propre jugement sur son activité de traductrice est changeant. Allant à l'encontre de l'idée selon laquelle, pour elle, "écrire ou traduire était un geste identique"^[14], elle affirme par ailleurs que deux de ses traductions majeures furent entreprises pour raisons alimentaires ou même par hasard^[15], admettant toutefois avec l'ambiguïté délibérée qui lui est propre lorsqu'elle parle d'elle-même que ses autres ouvrages furent effectués "par seul amour de l'œuvre traduite". À son habitude, elle ne se livre que sur la défensive, poursuivant en justifiant son activité de traductrice par une liste qui ne l'engage que très peu :

[...] volontaire temps d'arrêt dans le travail personnel, repos qui suit ou qui précède une de ces périodes où l'on se jette tout entier dans le livre à écrire. Délassement, mais aussi exercice d'assouplissement admirable, et d'autant plus utile que l'ouvrage traduit émane d'un tempérament et d'un esprit plus étrangers aux nôtres^[16].

Il est logique qu'elle ait entrepris ces tâches lors de périodes creuses, et on comprend qu'elle les abandonne lorsque l'élan de la fiction la tenaille. Ainsi, sa traduction de l'ouvrage de l'Américaine Willa Cather, *Death Comes for the Archbishop*, commencée aux États-Unis pendant l'automne 1937, fut interrompue brusquement au profit de la rédaction du *Coup de grâce*, qu'elle composa en quelques semaines lors d'un voyage en Europe au début de 1938^[17]. Toutefois, la dernière assertion de cette citation continue de brouiller les pistes. Elle a certes traduit des auteurs qui lui étaient le plus souvent littérairement étrangers, mais qu'entend-elle par "exercice d'assouplissement"? Si son esprit discipliné peut être attiré par le pur exercice, le but essentiel ne consiste-t-il pas à se chercher et à se trouver dans l'œuvre d'autrui par le biais de la traduction et de l'adaptation littéraire, sa personnalité créatrice et son ethnicité linguistique française ne s'y dissolvant jamais ? Ainsi, sa version de la poésie de Constantin Cavafy, selon Constantin Dimaras avec qui elle collabora non sans quelques divergences d'opinion concernant la fidélité au texte original,

plus gravement par la maladie.

[13] "Les Charms de l'innocence", *PE*, dans *EM*, p. 556.

[14] Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 119.

[15] "Les Charms de l'innocence", *op. cit.*, p. 556. Il s'agit bien sûr de *Ce que savait Maisie* et des *Vagues*, sur lesquels nous reviendrons.

[16] *Ibid.*

[17] Le sujet de ce roman publié en 1927, centré sur le problème des tensions entre les valeurs associées à l'Europe et la vie en Amérique, dut sans aucun doute séduire Marguerite Yourcenar.

“demeure plutôt l’œuvre d’une grande styliste française que l’œuvre d’un poète grec”^[18]. Cette remarque, il est vrai, concerne des poèmes, ce qui implique parfois nécessairement une souplesse d’interprétation, mais on retrouve cette tendance à peine plus voilée dans ses traductions d’ouvrages de fiction. Si elle résiste aux auteurs qu’elle traduit, elle n’en est pas moins séduite par eux. Comment penser qu’elle se pencha sur Henry James, le plus européen des hommes de lettres américains de son époque, “par hasard”? Et qui plus est, en acceptant de traduire *What Maisie Knew* (*Ce que savait Maisie*), l’un de ses romans les plus scintillants de par sa virtuosité textuelle, les plus complexes de par l’enchevêtrement ambigu des personnages et des situations, et l’un de ceux où l’on considère que l’influence française est la plus pénétrante. Ce New-Yorkais expatrié qui jonglait avec les cultures des deux continents ne put qu’attirer celle qu’on louait ou à qui on reprochait tour à tour “de ne pas écrire ni penser comme à Paris”^[19].

Ce rapport de créativité à des œuvres étrangères qu’elle admirait surgit en tous cas régulièrement chez elle, et la traduction semble avoir été chez elle un grand facteur de stimulation intellectuelle, plus particulièrement encore chez les auteurs qui lui étaient contemporains. Marguerite Yourcenar n’était peut-être pas la recluse qu’on a parfois décrite, mais de par la fréquence de ses voyages et de par l’inaccessibilité du domicile de ses quarante dernières années, elle s’ouvrait presque exclusivement aux influences livresques, n’évoluant que relativement rarement dans un milieu littéraire. Loin d’avoir recherché les rencontres avec ses contemporains, elle affirme en tous cas ne pas avoir “spécialement ressenti l’envie d’approcher les écrivains plus que d’autres êtres humains”, et considère qu’“il y a si peu de chose qui passe entre deux êtres, dans une conversation d’une demi-heure, [...qu’il est bien préférable] d’aller relire les livres de l’écrivain qu’on aime”^[20]. Fidèle à ses prises de position paradoxales, elle admet pourtant ne pas regretter d’avoir traduit *Les Vagues*, de Virginia Woolf, “puisque dix mois de travail ont eu pour récompense

[18] Constantin Dimaras précise : “Marguerite souhaitait faire du style, en français. Je n’avais rien évidemment contre cela. Mais je voulais que la traduction fût exacte. [...] 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”, Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 119.

[19] “Lettres à Alain Bosquet”, *Magazine Littéraire* n° 283, décembre 1990, p. 30.

[20] *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 90.

une visite à Bloomsbury, et deux heures passées aux côtés d'une femme à la fois étincelante et timide" qu'elle place parmi les "quatre ou cinq grands virtuoses de la langue anglaise"^[21].

Une étude de cette première traduction importante retient l'attention pour deux raisons principales : en premier lieu, il s'agit d'une traduction à partir de l'anglais, langue étrangère qui lui était avec l'italien la plus familière en 1936, et dont la pratique allait lui devenir quotidienne^[22]. Le recours à une personne intermédiaire, nécessaire pour ses travaux à partir du grec moderne ou du japonais n'ayant pas lieu, le rapport au texte étranger est plus précis et plus personnel. D'autre part, parmi les ouvrages de langue anglaise qu'elle traduisit, *Les Vagues* est d'autant plus digne d'intérêt que la différence entre ces deux écrivains féminins majeurs du vingtième siècle est accentuée. En dépit de son admiration à l'égard de Virginia Woolf, les réserves qu'elle émet au sujet des *Vagues*^[23], – sans d'ailleurs préciser leur nature – indiquent qu'elle ne se trouve pas totalement à l'aise dans l'univers flotant du *stream of consciousness*, si récurrent au cours de cet ouvrage. Cette exploration de l'incohérence des sensations et des pensées à travers le rythme houleux de monologues intérieurs est trop atemporelle pour l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*, chez qui "la temporalité est le support de tout récit"^[24]. Si l'on peut imaginer Marguerite Yourcenar prisonnière du temps, et même se rendre délibérément prisonnière d'un monde strictement limité dans l'espace et dans le temps, on voit Virginia Woolf à l'inverse, à l'image de Rhoda, le plus translucide et le plus désincarné des six personnages des *Vagues*, se perdre dans la recherche diffuse de son identité. Se sentant exclue du monde, projetée hors du temps, privée de repères dès l'enfance, elle se raccroche à des détails concrets (telle la boucle du chiffre qu'elle inscrit sur son cahier d'écolière) dans des accès de panique. Son individualité court constamment le double risque de s'égarer dans le contrepoint des ombres de l'imagination et de se dissoudre jusqu'à cet

[21] "Une femme étincelante et timide", dans *PE, EM*, p. 496.

[22] Il est peut-être superflu de remarquer qu'il s'agit également de la langue étrangère préférée du père également, puisque Michel de Crayencour l'étudia à l'université et la mit en pratique lors de ses années de vie commune avec Maud, l'une de ses passions de jeunesse, puis avec sa dernière femme, "une Anglaise sentimentale et conventionnelle comme on ne l'est que dans la bourgeoisie britannique", *AN, EM*, p. 1135.

[23] *PE, EM*, p. 556.

[24] Colette GAUDIN, *op. cit.*, p. 15.

effacement total de soi qui la mènera au suicide. En outre, elle parle la langue poétique désespérée de ceux qui comprennent intuitivement que “la subjectivité est inhérente à toute expression”, mais que “le langage ne peut contrôler, ne peut stabiliser notre sens de l’identité”^[25]. Le rythme choisi par Virginia Woolf est à l’image de celui de l’enfant qu’est Rhoda, haletant, continuellement interrompu de signes de ponctuation qui ne se résolvent pas, la répétition de *and* et l’interjection *so* accentuant l’effet d’affolement suggéré et permettant au lecteur de visualiser la scène :

I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop ; which I now join – so – and seal up and make entire. The world is entire, and I am outside of it, crying, “Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time !”^[26]

Étudions l’interprétation de cette citation que donne Marguerite Yourcenar, car elle est caractéristique de l’approche que l’on retrouve tout au long de sa traduction :

Je me mets à dessiner un dessin qui boucle le monde, mais je suis en dehors de la boucle. Je rapproche les deux extrémités de la boucle ; je la ferme ; je la parfaits. Le monde est parfait, et je suis hors du monde. Et je pleure : “Oh ! oh ! venez à mon secours, ne me laissez pas tomber hors de la boucle du temps...”^[27]

Le désarroi incohérent de Rhoda s’agence de façon presque rassurante dans la vision yourcenarienne de ce passage. Sur le plan syntaxique, les propositions principales et subordonnées s’entrelacent de manière équilibrée, le choix d’une ponctuation plus conventionnelle que celle de l’original minimisant l’effet du tourbillon confus qui trouble Rhoda. Tourbillon dont la romancière française omet de mentionner qu’il risque de l’emporter *for ever*, à jamais... L’éternité s’est heurtée à l’ordre du temps, et l’omission, si inconsciente, n’en est pas moins révélatrice. On ne peut d’autre part s’empêcher de remarquer que le choix du vocabulaire chez Marguerite Yourcenar se déplace en général du concret vers l’abstrait, le spasme d’incohérence que traverse Rhoda

[25] “[...] the subjectivity [is] inherent in all expression, yet [...] language cannot control, cannot stabilize our sense of selfhood”, Kate FLINT, Introduction to *The Waves*, Penguin Books, 1992, p. XXXVIII.

[26] Virginia WOOLF, *The Waves*, *ibid.*, p. 14-15. La pagination des citations en anglais se réfère à cette édition.

[27] *Les Vagues*, traduction de Marguerite Yourcenar, Stock, réédition 1974, p. 29-30. La pagination proposée entre parenthèses est celle de cette édition.

De la traduction à la création

étant ainsi presque transformé en crise métaphysique : la forme familière des chiffres qu'elle inscrit sur son cahier devient un dessin, le monde entier passe à l'état de monde parfait, le cri de panique se transforme en larmes. Comparons l'interprétation yourcenarienne de ce passage à la traduction de Cécile Wajsbrot :

Je commence à dessiner un chiffre, le monde est dans la boucle et moi je suis dehors ; je le referme – là – et je scelle, il est complet. Le monde est complet et je suis en dehors, je crie "Oh sauvez-moi, je ne veux pas être chassée de la boucle du temps !" [28]

Nous avons à présent suffisamment de recul vis-à-vis de cette traduction entreprise il y a près de soixante ans [29], pour analyser comment les thèmes prédominants dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, si différents de ceux de Virginia Woolf, l'ont attirée vers une réécriture plutôt que vers une traduction pure, la créatrice ne s'effaçant jamais totalement devant la traductrice. Cécile Wajsbrot, dans son excellente préface aux *Vagues*, commente :

Les Vagues sont le tumulte, le texte de Yourcenar, une voie romaine posée dessus. Cela se passe à chaque mot. Pour que la phrase sonne juste, dans sa tonalité latine, Marguerite Yourcenar étire... [le texte] [30].

Si ce jugement peut paraître un peu dur, il est certain que la subtilité esthétique d'une narration où l'ordre des mots est bouleversé afin de dépasser l'ordre du temps se perd dans l'interprétation d'un auteur pour qui la finalité du langage consiste avant tout à reconstruire et à structurer [31]. Pourtant consciente plus que quiconque du fait que "les gens regardent toujours d'un livre la facette qui reflète leur propre

[28] Virginia WOOLF, *Les Vagues*, traduction de Cécile WAJSBROT, Paris, Calman-Lévy, 1993, p. 46.

[29] Traduction encore disponible, et qui, jusqu'à la parution de celle de Cécile Wajsbrot, garda l'exclusivité.

[30] Virginia WOOLF s'explique ainsi sur la fonction qu'elle accorde à l'écriture : "Our business is to see what we can do with the English language as it is. How we can combine the old world in new order so that they survive, so that they [the words] create beauty, so that they tell the truth ? That is the question. [...] They are the wildest, freest, most irresponsible, most unteachable of all things", Virginia WOOLF, *Craftsmanship*, in *Collected Essays*, volume 2, 2nd edition, London, 1972, p. 249. "Il nous revient de nous assurer que nous pouvons tirer parti de la langue anglaise telle qu'elle est. Comment combiner le monde d'autrefois à un nouvel ordre afin qu'ils [les mots] survivent, afin qu'ils engendrent la beauté, afin qu'ils disent la vérité ? Là est la question. [...] De toutes les choses, ils sont les plus sauvages, les plus libres, les plus irresponsables, ceux qu'on peut le plus difficilement apprendre à utiliser."

vie"^[32], Marguerite Yourcenar n'a pas su ou n'a pas voulu mettre sa propre personnalité artistique en retrait. Plus encore que les monologues intérieurs avec lesquels ils alternent pour fondre la structure de l'ouvrage en un mouvement fluide et insaisissable, les interludes sont révélateurs de cette dissension. La tentation d'infidélité au texte s'y trouve amplifiée du fait que ces passages récurrents s'apparentent à des poèmes en prose dont le style défie la rigueur au sens yourcenarien du terme. Ponctuellement, quelques imprécisions et faux sens qu'il est sans intérêt de considérer apparaissent chez une traductrice encore peu expérimentée même si elle a déjà à cette époque énormément lu en anglais.

Plus révélatrices sont les différences stylistiques qui éloignent le lecteur du monde de Virginia Woolf. La traduction acquiert sa couleur yourcenarienne essentiellement à travers deux tendances. La première consiste en un besoin d'ancrer la phrase dans l'espace et dans le temps. Paradoxalement les détails chez Virginia Woolf ont souvent pour fonction de dissoudre le concret, exposant des êtres à la dérive. Marguerite Yourcenar est consciente de cette vision abstraite, mais l'abstraction pour elle tend à une finalité que l'on peut qualifier de spirituelle, et les personnages qui l'habitent suivent une direction. Ainsi, dans le dernier chapitre des *Vagues*, Bernard, l'écrivain, se vide de sa personnalité et de son inspiration ; par un dépouillement troublant et pourtant lyrique, le texte original nous propulse vers la mort qui l'engloutit :

What is the phrase for the moon ? And the phrase for love ? By what name are we to call death ? I do not know. [...] I have done with phrases.

How much better is silence ; the coffee-cup, the table. (p. 227)

devient :

Comment décrire le clair de lune ? Et comment décrire l'amour ? De quelles périphrases faut-il se servir pour désigner la mort ? Je ne sais pas. [...] Je n'ai plus rien à démêler avec les tournures de phrases. Combien je préfère le silence : cette tasse à café, cette table. (p. 315-316)

Ce qui entoure Bernard a acquis une autre dimension, a perdu l'aspect dépersonnalisé et indifférencié auquel il fait face à l'approche

[31] Cf. note précédente.

[32] *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 166.

de la mort, pour retrouver la précision d'un ordre humain. L'auteur de *La Vision du vide* qui conçoit *Les Vagues* comme "un essai sur l'isolement humain"^[33] renvoie Bernard à un néant existentiel, où le monde des choses est, contrairement à l'univers que nous présente Virginia Woolf, inéluctablement lié à la perception humaine. Dans l'exemple ci-dessus, les articles de la dernière phrase sont remplacés par des démonstratifs, les sujets nommés, et surtout, la désintégration vers le silence est associée dans la version française à une préoccupation d'écrivain vis-à-vis de l'inspiration littéraire. Tout au long du roman, le démembrement syntaxique original acquiert une solidité qui éloigne le lecteur de l'essence woolfienne, en particulier dans les monologues, les interludes étant plus construits par nature.

De même, sur le plan stylistique, le texte, même s'il séduit le lecteur par sa qualité, est inscrit dans un ordre dont la musicalité scandée ne correspond ni aux bruissements polyphoniques des monologues intérieurs, ni au mouvement récurrent des interludes. L'incompatibilité littéraire fondamentale des deux romancières se situe à ce niveau. L'analyse pénétrante des *Vagues* que nous propose André Topia illustre combien le modèle d'écriture woolfien dut troubler Marguerite Yourcenar. Chez Virginia Woolf,

le rythme même qui s'instaure entre les phrases est un curieux mélange de contiguïté spatiale et de discontinuité temporelle. En effet, il n'y a pas vraiment de liaison syntaxique entre les différentes phrases. Chacune semble représenter une unité autonome, une affirmation limitée mais unique, radicalement différente de celle qui est venue et de celle qui va suivre. Et pourtant ces phrases sont reliées par de multiples structures répétitives, de sorte que curieusement, malgré leur cloisonnement, le passage de l'une à l'autre semble se faire par des glissements continus^[34].

Outre cette incorporation d'une rigueur étrangère à l'original, le texte de Marguerite Yourcenar est aussi caractérisé par une seconde tendance qui l'éloigne de l'intention woolfienne en étoffant presque systématiquement la sobriété du style. Non que le style de la romancière anglaise soit défini par la simplicité, mais sa complexité est fondée sur l'entrelacement des rythmes et des sonorités, qui établissent des contrastes, d'une part entre les différents personnages et les divers stades de leur évolution, d'autre part, avec le flux des

[33] PE, dans EM, p. 494.

[34] André TOPIA, "La double écriture dans *Les Vagues*," *Roman 20-50*, n° 9, mai 1990, p. 145.

interludes poétiques. Les phrases énoncées par les six personnages se limitent parfois à l'essentiel, s'entrechoquent dans un but de caractérisation. La traduction de Marguerite Yourcenar tend à placer un voile uniforme sur l'ensemble de l'ouvrage et solennise le style. Cela se produit au niveau du lexique ; par désir de transcender le texte, des majuscules sont accordées aux notions abstraites ("The voice of action speaks" (p. 107) devient "Elle parle, la voix de l'Action". (p. 157), "the edge of being" (p. 81) "les arêtes de l'Être" (p. 122)), et des adjonctions sont faites ("the grey cloth" (p. 3) "la grande étoffe grise" (p. 15), une "divine jeune fille" (p. 121) qui n'est pas nommée dans l'original (p. 81) fait une apparition). Cela se produit également dans l'enrichissement de la construction des phrases :

The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. (p. 3)

La mer et le ciel eussent semblé confondus, sans les mille plis légers des ondes pareils aux craquelures d'une étoffe froissée. (p. 15)

Par ailleurs, Virginia Woolf choisit un vocabulaire très précis, parfois délibérément répétitif, afin de mettre l'accent sur les composants non substantiels ou les éléments naturels si inhérents à l'ouvrage. Ainsi, le mot *waves*, répété de façon presque obsessionnelle, est tour à tour vagues, houle, flot ou même supprimé (la phrase "The waves break" (p. 80) n'est pas traduite (p. 120)) ; le terme délibérément indifférencié de *bar* se transforme en ligne, barre, vague ou raie.

On pourrait multiplier les exemples à l'infini, mais leur message reste le même : celle dont la "démarche [créatrice est] opposée à celle de Narcisse"^[35] puisqu'elle ne s'épanouit en littérature qu'en devenant l'autre, ne s'est pourtant qu'à demi glissée dans le langage d'une autre. Les deux écrivains ont défié la "tyrannie du sujet romanesque"^[36], et évité le piège du roman qui consiste à parler de soi, mais Marguerite Yourcenar, toujours désireuse de pétrir la matière de ses personnages, ne se détache pas de l'idée selon laquelle à travers un roman "il faut tâcher d'alimenter [les personnages] en quelque sorte, de les nourrir. On offre sa propre substance à ces personnages pour leur permettre enfin de se solidifier"^[37]. Il n'est pas

[35] Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Laffont, 1995, p. 71.

[36] *PE*, dans *EM*, p. 492.

[37] Entretien de Marguerite Yourcenar avec C. G. BJURSTRÖM, *La Quinzaine littéraire*, n° 57, 16-30 septembre 1968, p. 4-5.

De la traduction à la création

réellement surprenant que le discours fantomatique des *Vagues* ait été étoffé de la substance qui est essentielle à l'écriture de l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*. Comment concevoir qu'elle aurait pu être à son aise dans un univers dont le personnage central, Percival, est absent, introduit comme le mirage d'une identité ? Marguerite Yourcenar n'est séduite par les mirages que de loin. Elle ne pense pas non plus au présent comme le fait Virginia Woolf, dépendante qu'elle est du passé qui permet de choisir et de contrôler la distance qu'elle met entre elle et la réalité.

Cette traduction, "travail alimentaire" ? Certes, mais au-delà des contingences matérielles, et peut-être avant tout, se trouve le désir de rencontrer l'autre à travers l'écriture, par une ré-écriture qui sans vouloir délibérément opérer un détournement du texte original, néanmoins s'en éloigne. Le désir, soit ; mais peut-être aussi son échec. Dira-t-on que cette dépréciation a posteriori en est l'aveu ?

