

## **THE WAVES / LES VAGUES : TRADUCTION, ÉCRITURE, CONTREPOINT**

par Beatriz VEGH (Montevideo)

Dans le texte qui sert de préface à sa traduction *Les Vagues*, Marguerite Yourcenar cherche à caractériser l'œuvre complexe et "scintillante"<sup>[1]</sup> de V. Woolf. Elle relie alors l'écriture romanesque de Woolf à l'écriture contrapunctique musicale baroque de J. S. Bach : "*Vagues* est un livre à six personnages, à six instruments plutôt, car il consiste uniquement en longs monologues intérieurs dont les courbes se succèdent, s'entrecroisent, avec une sûreté de dessin qui n'est pas sans rappeler l'*Art de la fugue*"<sup>[2]</sup>. On sait le goût qu'a Yourcenar pour le jeu de vases communicants entre œuvres d'art visuelles et littéraires dans un souci d'ouverture de la praxis littéraire vers d'autres univers esthétiques. Mais ici, c'est la musique qui vient prendre la place qu'occupent ailleurs, paradigmatiquement, la peinture (Breughel, Bosch), la sculpture (Jean Goujon) ou la gravure (Piranèse). En écho aux intitulés des nouvelles yourcenariennes de 1934 (*D'après Dürer, D'après Greco, D'après Rembrandt*), le roman de V. Woolf, suivant la lecture de sa traductrice, pourrait donc, lui, s'intituler, *D'après Bach*.

Et puis ailleurs Yourcenar semble reconnaître un certain pouvoir incantatoire de la rhétorique musicale baroque sur son écriture à elle lorsqu'elle rappelle le contexte de rédaction de *L'Œuvre au Noir* dans ses entretiens avec Mathieu Galey : "La scène entre Zénon et le chanoine, je l'ai vue, je pourrais dire que je l'ai écrite dans ma tête, en écoutant de la musique, du Bach, chez un ami, un après-midi, vers 1954"<sup>[3]</sup>.

---

[1] WOOLF, Virginia, *Les Vagues*. Traduit par Marguerite YOURCENAR. Éditions Stock, 1937 et 1974, coll. biblio, préface, p. 5. WOOLF, Virginia, *The Waves*, Australia, Penguin Books, 1931 et 1964. Les pages indiquées entre parenthèses à la suite des passages cités renvoient à ces deux éditions. La préface aux *Vagues*, écrite pour l'édition de 1937, augmentée d'un deuxième texte sur V. Woolf, a été reprise en volume sous le titre "Une femme étincelante et timide" dans *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 107-120.

[2] *Ibid.*, p. 9-10.

[3] YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 218.

Dans ce contexte citationnel, on va tenter d'analyser l'intérêt particulier de cette traduction où s'opère la rencontre de deux écritures singulières – c'est le cas ailleurs, dans des jeux de langues différents, d'Octavio Paz traduit par de Campos, de Faulkner traduit par Borges – à partir du charme particulier que renferme la formule du contrepoint baroque musical. En effet, les trois grands principes du contrepoint musical baroque, présents dans cet *Art de la fugue* cité par Yourcenar dans sa préface aux *Vagues*, semblent jouer également dans l'écriture de ces traductions transcréatrices qu'Haroldo de Campos appelle poétiquement des "diamantisations"<sup>[4]</sup>. Dans ce procédé de composition musicale s'imposent, d'une part la superposition de différentes lignes de voix, d'autre part l'interdiction expresse de tout accord ou assonance parfaite entre ces lignes ainsi que l'inscription d'une cohésion globale à travers des désaccords rigoureusement travaillés par la partition. Dans ces traductions transcréatrices, transpoétiques, le texte d'arrivée ou le texte cible – ici le roman *Les Vagues* – se superpose au texte de départ ou texte source – le roman *The Waves* – pour offrir une nouvelle cohésion du fictionnel littéraire, dans l'impossibilité assumée et réfléchie d'un accord parfait.

### Instantanéité lumineuse et transmutation alchimique

Lisons un cas de contrepoint par désaccord savant dans le dialogue entre *The Waves* et *Les Vagues*. C'est dans le premier des neuf interludes solaires qui ponctuent ce roman, celui qui correspond au lever du jour :

Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. [...] an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold. (p. 6)

Peu à peu les fibres se fondirent en une seule masse incandescente, la lourde couverture grise du ciel se souleva, se transmua en un million d'atomes bleu tendre. [...] Un disque de lumière brûla sur le rebord du ciel, et la mer tout autour ne fut plus qu'une seule coulée d'or. (p. 16)

---

[4] DE CAMPOS, Haroldo, "Transblanco : Reflexión sobre la transcreación de *Blanco* de Octavio Paz, con una digresión sobre la teoría de la traducción del poeta mexicano", *Diseminario : La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Lisa BLOCK DE BEHAR (éd.), Montevideo, XYZ Comunicaciones, 1987, p. 150.

Le “Temps-Océan” – le terme est de Yourcenar<sup>[5]</sup> – où se débattent les personnages du récit naît ici des notations qui enregistrent les transformations opérées sur les formes des choses par le soleil dans son parcours. Dans la version française, ces transformations sont fortement marquées par l’emploi stratégique d’une isotopie lexicale qui connote une opération d’alchimie au moment de la *rubedo* ou passage au rouge. Ainsi, l’adjectif “incandescente”, le verbe “se transmuera”, le groupe nominal une “coulée d’or” qui verbalisent cette isotopie proposent un certain parcours de lecture, une cohésion yourcenarienne qui pointe dans ce choix lexical et qui inscrit en contrepoint du texte anglais une explicitation par rapport à celui-ci.

En effet, dans la version anglaise l’effet de lecture du mot “incandescence” est balancé et limité dans sa force sonore et sémantique à trois reprises, toutes les trois omises ou atténuées dans la version française : 1) par le mot “haze” qui introduit l’idée de brume et rejoint – en oxymore – le mot *incandescence* qui le suit ; 2) par les termes “burning bonfire” qui rappellent et reprennent le mot “bonfire” figurant à la fin de la phrase précédente et représentant étymologiquement un feu d’os (*bonefire*), un bûcher, mais aussi et surtout, dans le sens que véhicule l’emploi courant du mot, un feu en plein air, un feu de joie ; 3) par l’image visuelle et tactile à la fois du “woollen [...] sky” qui introduit la modulation fibreux/laineux entre soleil et ciel. Dans le récit français, les omissions (“burning bonfire”, “haze”) ou les atténuations (“woolly” traduit par “couverture”) de ces trois présences lexicales font que le mot “incandescente” règne en maître sur l’ensemble du passage. Certaines modulations accueillies par le discours rhétorique anglais sont ainsi stratégiquement écartées par des décisions contrapunctiques de lecture qui proposent en français une nouvelle cohésion fictionnelle.

Il y aurait également une emphase stratégique verbale dans l’emploi de ce verbe éminemment (al)chimique qu’est le verbe transmuera et qui figure dans le texte français à la place du verbe anglais “to turn into”. Les dictionnaires ou les usagers de la langue le traduiraient couramment en français par des verbes tels que “devenir” ou “transformer”, c’est-à-dire, par des verbes qui dénotent le changement mais qui ne connotent pas obligatoirement le monde de l’alchimie. C’est le cas dans la récente traduction des *Vagues* faite par Cécile Wajsbrot :

---

[5] YOURCENAR, Marguerite, *En pèlerin et en étranger*, op. cit., p. 113.

Peu à peu les fibres du feu se fondirent en une brume, incandescence qui souleva le poids de laine grise, transformant le ciel en millions d'atomes bleu pâle.[...] un arc de feu brûlait au bord de l'horizon et tout autour la mer s'embrasait d'or<sup>[6]</sup>.

Il se passe dans ces deux lectures – celle de Wajsbrot, celle de Yourcenar – quelque chose de ce que Barthes dit à propos de la binarité texte lisible/texte scriptible<sup>[7]</sup>. Le texte de Woolf, lisible et classique pour Wajsbrot dans sa traduction, devient scriptible pour Yourcenar dans la sienne, puisqu'elle prend plaisir à y écrire sa voix singulière d'écrivain.

On pourrait également isoler un troisième moment particulièrement marquant pour ce jeu de contrepoint. En effet, lorsque la version française choisit l'expression "une coulée d'or" pour décrire la mer à l'aurore, elle joue sur les deux sens du mot coulée visant ainsi comme effet de réel non seulement un flot d'or mais aussi la matérialité et la facticité d'un travail avec de l'or, la certitude d'une fabrication ; alors que les mots anglais "blazed gold" que l'expression "coulée d'or" est censée traduire visent à inscrire dans le récit un instant de pure et intense luminosité.

La version française jouerait alors sur les dissonances vis-à-vis du texte anglais tout en respectant la cellule narrative de base que propose celui-ci. Il y aurait accord dans le nouveau discours romanesque français pour inscrire l'étonnant pouvoir de transformation exercé par le soleil dans sa course, et, métaphoriquement, par l'esprit humain ou par l'écriture, sur le monde des choses et des hommes. Mais il y aurait désaccord voulu et nouvelle concertation dans la perspective connotative utilisée en français pour inscrire ce pouvoir de transformation.

---

[6] WOOLF, Virginia, *Les Vagues*. Traduit par Cécile WAJSBROT, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 35. Le dossier de presse de cette traduction offre un panorama fortement divisé entre "yourcenariens" et "wajsbrotiens". Signalons côté yourcenarien (*Le Monde*, 23/4/1993) le compte rendu de Viviane FORRESTER qui, après avoir rappelé "l'efficacité" de la traduction de Yourcenar constate "la mauvaise qualité" de la traduction de Cécile Wajsbrot "sourde à la langue française comme à la science prodigieuse de Virginia Woolf" ; côté wajsbrotien, Mona OZOUF (*Le Nouvel Observateur*, 25/2/1993) loue la nouvelle traduction, en la comparant à celle de Yourcenar : "en se tenant au plus près du texte, attentive à ses cassures et à ses dissonances, Cécile Wajsbrot propose paradoxalement une version bien plus claire".

[7] BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, p. 9-11.

Cette lecture par omissions et emphases qu'inscrit la traduction de Yourcenar correspondrait, dans le jeu du contrepoint musical baroque, au travail variationnel de composition par canons de diminution ou d'augmentation dépliant ou multipliant à l'infini la cellule musicale de départ. Yourcenar propose ainsi à son lecteur un parcours narratif qui aboutit à une consonance dans la dissonance, l'une des caractéristiques du contrepoint baroque.

### L'engagement adverbial : perplexité ou ironie ?

Dans "Les versions homériques" (*Discussion*, 1932), tout en signalant l'importance de la traduction pour "illustrer toute discussion esthétique" mais aussi pour approcher "le modeste mystère des lettres", Borges évoque, par le biais d'une question rhétorique, la procédure variationnelle à laquelle renvoie une traduction et qu'on a vue mise en œuvre dans la traduction yourcenarienne des *Vagues* : "Que sont les nombreuses traductions de *Illiade*, de Chapman à Magnien" demande Borges dans son article "sinon les diverses perspectives d'un fait mobile, sinon un long travail hasardeux d'omissions et d'emphases ?"<sup>[8]</sup> De son côté, en réfléchissant lui aussi sur cette stratégie d'écriture variationnelle qu'est la traduction, dans son célèbre article *La tâche du traducteur* (1921), W. Benjamin signale que le visé est commun au texte original et à la traduction mais non pas le mode de visée (le "meinen")<sup>[9]</sup>. Suivant cette approche, dans sa préface aux *Vagues* déjà citée, lorsque Yourcenar analyse le style de V. Woolf pour présenter ses personnages, elle signale en même temps l'écart existant entre son mode de visée à elle, traductrice, et celui de la romancière. Ainsi, elle y met en valeur la "délicatesse" du style de Woolf tout en manifestant ses réserves, à la troisième personne il est vrai, "devant cet univers romanesque d'où toute violence, toutes poussées instinctives, toute volonté qui n'est pas qu'intellectuelle sont

---

[8] BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 239 (c'est nous qui traduisons).

[9] BENJAMIN, Walter, "La tâche du traducteur". Traduit par Martine BORDA, *Poésie*, n° 55, Paris, premier trimestre 1991, p. 157. Dans son compte rendu de la nouvelle traduction des *Vagues* cité plus haut (voir note 6), Mona Ozouf s'attarde à énumérer les points qui séparent le mode de visée de V. Woolf de celui de M. Yourcenar en tant qu'écrivains et qui vont marquer la traduction des *Vagues* : "L'un, historien – c'est Marguerite ; l'autre, poète – c'est Virginia. La première tient que rien ne s'abolit dans le monde, la seconde que tout se dissout. Pour l'une l'identité est le produit de la ligne qu'on atteint, qu'on atteint en descendant le fleuve des siècles et en parcourant la galerie des ancêtres. Pour l'autre, l'identité est une vertigineuse angoisse, une question sans réponse" etc., etc.

exclues<sup>[10]</sup>. Il est clair que pour M. Yourcenar ces exclusions seraient dans son écriture à elle des inclusions et dans sa traduction des *Vagues* elle va les contester en accueillant ou en accentuant ces éléments dont elle regrette l'absence chez Woolf. On a vu plus haut le gommage en français de l'oxymore haze/incandescence (brume/incandescence), procédé propre au mode de visée de Woolf sur le monde comme un lieu d'ambiguïtés et de contradictions que seule l'écriture permettrait de dessiner et par là de maîtriser. Ce mode de visée n'est pas entièrement partagé par Yourcenar qui tend donc dans son nouveau tissu romanesque à en atténuer les marques.

Prenons un autre cas de contrepoint entre texte de départ anglais et texte d'arrivée français. C'est dans le troisième interlude solaire de *The Waves*. V. Woolf y cherche encore une fois à narrativiser une étrangeté inquiétante : au lieu de voler, des oiseaux traînent sur le sol et cherchent à se nourrir de déchets. Yourcenar va renchérir sur la violence des termes utilisés dans la version originale pour marquer la pourriture et la décomposition des éléments qui jonchent le sol (vers, fleurs, fruits, limaces), vers lesquels descendent les oiseaux woolfiens – figures du chant et de l'écriture – et dont ils se nourrissent. Pour cela, elle va employer une série de trois mots dont la sonorité et le sens sont plus forts que la série anglaise correspondante (“corrompues”, “pustuleux”, “pus”, à la place de “decayed”, “bloated”, “matter”). Ci-dessous, le texte premier de V. Woolf et le texte second Woolf-Yourcenar sont suivis de la nouvelle traduction de C. Wajsbrot qui se propose comme une troisième ligne narrative dans ce contrepoint de textes qui sous-tend les traductions :

Down there among the roots where the flowers decayed, gusts of dead smells were wafted ; drops formed on the bloated sides of swollen things. The skin of rotten fruit broke, and matter oozed too thick to run. [ ... ] The gold-eyed birds darting in between the leaves observed that purulence, that wetness, quizzically. (p. 63)

Là-bas, sous les racines, parmi les fleurs corrompues, des bouffées d'odeurs mortes s'exhalaient ; des gouttes se formaient sur le flanc gonflé et pustuleux des choses. La peau des fruits pourris crevait, et du pus trop épais pour couler suintait de la fissure. [ ... ] Les oiseaux au yeux d'or s'élançaient sous les feuilles et contemplaient ironiquement cette purulence, cette moiteur. (p. 86)

---

[10] YOURCENAR, Marguerite, *En pèlerin et en étranger*, op. cit., p. 115.

## The Waves / Les Vagues : *traduction, écriture, contrepoint*

Au milieu des racines et des fleurs en décomposition, flottaient des relents de mort ; des gouttes se formaient sur les bords boursoufflés. la peau des fruits pourris éclatait et la matière suintait, trop épaisse pour couler. [...] Jaillissant d'entre les feuilles, les oiseaux aux yeux d'or observaient, perplexes, la purulence, l'humidité. (p. 86)

En lisant ce passage on peut penser à l'épisode de la lettre trouvée par la poule parmi les ordures, axé sur le jeu de mots révélateur *letter/litter* (lettre/déchet) que Joyce met en récit dans l'une des sections de son *Finnegans Wake*. On peut penser au concept d'abject dans l'écriture tel que le présente Kristeva, par exemple, dans sa lecture de Céline. Mais il pourrait aussi évoquer le moment alchimique du passage au noir dans son sens spirituel et allégorique tel qu'il sera mis en récit des années plus tard par Yourcenar dans son roman sur Zénon. Marquer l'intensité de cette descente intérieure par le choix d'une violence plus marquée dans les mots qui la dessinent intéresse particulièrement Yourcenar. Sa version française propose alors une sorte de contrepartie lexicale pour dire cette pourriture qu'il s'agit d'apprivoiser pour en faire de l'or ou un roman.

Signalons un dernier jeu d'affinité et de dissonance dans la traduction de ce passage inscrivant littérairement la fable désolante de ces oiseaux "humains, trop humains". Cette fois-ci le jeu passe par le choix d'un adverbe, ce modulateur par excellence dont U. Eco dans un passage des *Apostilles au Nom de la rose* rappelle avec humour l'importance quand il s'agit d'inscrire la subjectivité du narrateur-auteur. En effet, à la question (im)pertinente d'un journaliste imaginaire qui lui demande avec quel personnage il s'identifie dans son roman, Umberto Eco répond par une boutade : "Avec qui un auteur s'identifie-t-il ? Quelle question ! Avec les adverbes, naturellement"<sup>[11]</sup>. Cette boutade signale une vérité rhétorique et s'avère particulièrement juste dans le passage qui nous occupe où il fallait un adverbe pour qualifier le regard des oiseaux emblématiques dans cette situation limite qu'ils sont en train de vivre dans le roman. Pour donner la perspective des oiseaux et leur posture d'observateurs V. Woolf choisit l'adverbe "quizzically" que Yourcenar traduit par "ironiquement" (et Cécile Wajsbrot par "perplexes". Par le choix et la place de son adverbe, c'est dans le sens d'une certitude et d'une affirmation – celle de la mise en question que son adverbe exprime –, que Yourcenar traduit l'état d'interrogation, d'étonnement et de

---

[11] Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Editorial Lumen, 1984, p. 77-78 (c'est nous qui traduisons).

*Beatriz Vegh*

béance devant quelque chose qui défie ou dépasse notre raison, que l'adverbe "quizzically" véhicule et que l'adjectif "perplexe" (dans la traduction de Wajsbrot) accueille. On retrouve donc chaque écrivain dans son adverbe – ou dans son adjectif – comme le veut Eco, et par là dans sa ligne narrative variationnelle en regard du texte premier.

Ainsi, dans un jeu d'assonances et de dissonances avec *The Waves*, *Les Vagues* de Yourcenar dessine, dans son enjeu d'écriture, un texte pareil et différent, le même et autre, comme celui que concertent les différentes lignes d'un contrepoint baroque musical.