

Marguerite

Yourcenar

# Les yeux ouverts



## L'ART DE TRADUIRE

MATTHIEU GALEY — *On ne sait pas toujours que vous êtes la traductrice de Virginia Woolf, de James, d'Hortense Flexner, de Cavafy et dans Fleuve profond, sombre rivière, celle des anonymes à qui l'on doit les negro-spirituals. Comment s'explique cette rencontre, assez inattendue ?*

MARGUERITE YOURCENAR — Les negro-spirituals sont pour moi une vieille passion. Je suis venue aux Etats-Unis, pour une brève visite, en 1937, et ce doit être cette année-là que je suis allée en Caroline du Sud pour la première fois. J'y ai vu des Noirs, je les ai entendus chanter, et leurs chants m'ont beaucoup impressionnée. Un peu plus tard, quand je suis revenue à New York, pendant la drôle de guerre, j'ai eu des aides domestiques noirs, comme tout le monde. Il y avait aussi le portier de la maison, qui était noir, et beaucoup d'autres. Il y avait également le « Father Divine », une sorte de prophète, très connu à l'époque. Avec mon amie américaine, nous nous sommes aventurées à Harlem pour l'entendre. Ou plutôt pour le voir, car il ne parlait pas, il mangeait. Il était assis à une immense table, mais le banquet était tout à fait modeste, des cous, des pattes de poulets, des pommes de terre, enfin toutes espèces de choses à bas prix servies par de somptueuses négresses habillées de satin artificiel blanc. Et chacun de ces plats était présenté au Père Divin qui les regar-

daît d'un œil vague, en continuant de manger. Les gens, les Noirs qui étaient là, la foule se pressait contre la table et lui disait : « Bénissez-nous, Père, touchez-nous, Père. » C'était très émouvant. Je me suis du reste servi de cela quand j'ai essayé de reconstituer le banquet des prophètes, à Munster, dans *L'Œuvre au noir*. J'y ai mis cette espèce d'enthousiasme presque sensuel de la foule.

Quand nous sommes rentrées chez nous, dans le petit appartement de Riverside, qui n'était pas encore un quartier dangereux comme il l'est, dit-on, de nos jours, le portier s'est approché, l'air inquiet : « Comment, vous êtes allées chez le « Father Divine », mais c'est très imprudent, il vous a probablement envoûtées ! »

Par la suite, j'ai lu à peu près tout ce qu'on pouvait lire sur le sujet, et c'est très compliqué parce que la plupart des negro-spirituals que l'on entend ont été retouchés, conventionnalisés, souvent, pour répondre aux goûts du chanteur. Il y a cependant de vieux textes qui ont été recueillis, et ce sont les plus intéressants. Certains datent de la guerre de Sécession, et ils sont composés dans un patois souvent épais. Et puis il y a des douzaines de versions de chaque spiritual, il faut choisir, se dire : « Tiens, celle-ci a l'air plus authentique, ou plus ancienne que celle-là... »

— *Quel enseignement tirez-vous de cette étude ?*

— D'abord l'unité profonde de la race humaine devant la douleur. Les Noirs, et je les comprends très bien, résistent pour le moment, du moins la plupart d'entre eux, à notre engouement pour les negro-spirituals ; ils y voient le souvenir fâcheux du temps de l'esclavage, et pour eux cela représente une résignation, une patience qu'ils n'acceptent plus. Ils réagissent en somme comme des adolescents : quand on a été élevé dans une religion quelconque, il vient un moment où l'on se révolte contre elle, c'est naturel et très sain.

Mais ils ont tort parce que ces negro-spirituals, si profondément chrétiens, sont tout de même une partie

admirable de leur héritage, et d'ailleurs le *Gospel*, qui est la forme la plus récente du chant religieux noir, y tient encore par toutes ses fibres. Ces anciens negro-spirituals ont été composés par des gens séparés de leur univers à eux, venus de tribus différentes, parlant des langages différents, ayant appris une espèce d'anglais de base, comme on dit ici, et ils réussissent néanmoins à exprimer dans cet idiome la douleur, la mort, la pitié, l'extase religieuse, et aussi les lointains souvenirs des initiations indigènes, ce profond individualisme du Noir qui s'en va dans la montagne pour y chercher son Dieu. Tout cela est magnifique. Dans les conditions atroces de la servitude, cette ferveur a été une sorte de don divin. Pour moi, je mets les negro-spirituals aussi haut que les lieders allemands, les chansons des troubadours français du Moyen Âge ou les poèmes mystiques italiens du XIII<sup>e</sup> siècle. Cela me paraît un grand moment de l'émotion humaine. J'avoue que je place un peu moins haut le « Gospel », cette forme plus moderne du chant noir, et les « chants de la liberté », beaux et même bouleversants quand on les entend, à cause de la chaleur de la voix noire, mais musicalement moins uniques et d'expression souvent déjà banalisée. Néanmoins, tous ont en commun le fait que la voix y va et bien librement du murmure au cri, du balbutiement à la plainte ; elle se traîne ou bondit librement, sans harnais, et le rythme est en elle plutôt qu'elle obéit au rythme.

— *Mais comment traduire les negro-spirituals dans une langue qui se rapproche de l'original ?*

— Il fallait trouver une langue populaire qui n'était ni le limousin, ni le flamand, ni le normand ou le provençal ou le breton, mais qui donnât l'impression d'être immédiatement sortie du peuple. C'est d'ailleurs passionnant du point de vue de la métrique, parce que cela permet au poète une immense liberté : on peut avaler la moitié des mots, on peut avoir des rimes fausses autant

qu'on en veut... On se demande parfois, à travailler dans ce genre, si la poésie française n'est pas morte de s'être trop éloignée des formes populaires. Quelque chose de l'entrain de la poésie à l'état d'enfance, voilà ce qu'il me fallait trouver. Evidemment, pour les negro-spirituels, il y a une qualité qu'on ne peut jamais rendre tout à fait, c'est la force de la voix noire. Ecoutez *We shall overcome* chanté par des Noirs, et puis essayez de dire *Nous triompherons*, ou quelque chose d'approchant... Il faut accepter que le gris se substitue à l'éclatant.

– *Alors, n'est-ce pas une entreprise désespérée ?*

– Non. Certes, on n'ignore pas qu'on ne réussira jamais parfaitement, que le lecteur aura toujours le droit de vous faire des reproches, souvent faux, parce qu'il ne tient pas compte de la complexité du problème, mais justes aussi, parfois. Au moins aura-t-on servi de relais à ces grands poèmes vers un nouveau groupe de lecteurs, et c'est indispensable. Après tout, les trois quarts de ce que nous lisons est traduction. Nous lisons la Bible en traduction, les poètes chinois, les poètes japonais, les poètes hindous, Shakespeare quand on ne sait pas l'anglais, Goethe quand on ne sait pas l'allemand. On serait très limité si on ne disposait pas de traductions. Mais en même temps, c'est une responsabilité grave pour le traducteur : l'œuvre de quelqu'un d'autre est mise entre mes mains, et je sens bien que je ne réussirai jamais à tout donner, à tout rendre. Il y a quelque temps, j'écrivais à la correctrice des épreuves de mon anthologie des poètes grecs qu'un traducteur (surtout quand il traduit en vers) ressemble à quelqu'un qui fait sa valise. Elle est ouverte devant lui; il y met un objet, et puis il se dit qu'un autre serait peut-être plus utile, alors il enlève l'objet puis le remet, parce que, réflexion faite, on ne peut pas s'en passer. En vérité, il y a toujours des choses que la traduction ne laisse pas disparaître, alors que l'art du traducteur serait de ne

rien laisser perdre. On n'est donc jamais réellement satisfait. Mais c'est vrai aussi des livres originaux que nous écrivons, et dont Valéry aurait pu dire qu'ils étaient une traduction de la langue *self* (il aimait ce mot) dans une langue accessible à tous.

– *Etes-vous plus satisfaite quand vous traduisez Virginia Woolf ou Cavafy ?*

– Moins en ce qui concerne Cavafy, pourtant traduit en prose, d'abord parce que la prosodie n'est pas, en somme, ce qui importe le plus chez lui, ensuite parce que certains de ses poèmes, situés dans des décors volontairement banals, auraient fait penser, mis en vers français, à un François Coppée saisi par l'érotisme. Mais Cavafy est inimitable. A la fois plus souple et plus sec que le français, le grec se prête mieux à cette pensée aussi sèche que souple, à ces effets soigneusement calculés et comme *faits de rien*. La juxtaposition perpétuelle du présent et du passé (son passé propre et celui de l'histoire) est chez lui très sensible, mais son tempérament diffère du mien au point que je suis souvent tentée, bien à tort, de l'accuser de parcimonie. Il a produit en tout quelque cent cinquante poèmes, très brefs, et toute sa vie les a retouchés avec un immense souci de perfection, mais, semble-t-il, sans beaucoup s'enrichir ou changer dans l'intervalle; c'est un poète vieillard qui a pour ainsi dire pris en charge un poète plus jeune. Ce qui a compté pour lui, c'est une certaine heure, un certain jour, d'une certaine année 1909, 1911 ou 1912, un certain moment d'amour ou de plaisir inoublié. Rien d'autre, sauf peut-être, discrètement, mais lumineusement évoqué, son arrière-plan grec. Ses qualités uniques de dépouillement et d'ardeur, et aussi certaines limitations tiennent à cela. Il tenait presque maniaquement ses comptes de poète, notait combien de lignes, combien de vers étaient écrits, raturés, retouchés chaque jour, chaque mois. C'est une méthode qui m'est totalement étrangère, mais, pour cette raison même, il

m'a beaucoup appris. Et plus j'ai vu combien ces cent cinquante poèmes ont compté pour beaucoup d'êtres (qui le lisent parfois dans ma traduction), plus j'ai senti la grandeur unique de ce poète de la réflexion et du désir.

– *Qu'est-ce qui vous a rapprochés l'un de l'autre?*

– Le sentiment de ce lien entre le présent et le passé, l'ardeur brûlante comme un soir d'été grec. Et puis le hasard. Je l'ai découvert au moment de sa mort, au moment où un poète se libère, en quelque sorte. Il faut souvent que les poètes meurent pour qu'on commence à bien parler d'eux. C'était vers 1936, je crois, lors de mon second séjour à Athènes. J'avais un ami libraire; c'est d'ailleurs lui qui m'a pilotée dans les difficultés du grec moderne, pour ne pas dire l'argot alexandrin de Cavafy. Ce jour-là, sa librairie était fermée, ses employés en vacances, et le soir, après avoir dîné dans une taverne, il a décidé qu'il me fallait absolument connaître Cavafy. Alors on a cassé la vitrine de sa boutique, car il n'avait pas la clef (l'a-t-on vraiment cassée? A cette distance, je ne suis plus sûre, mais j'ai l'impression qu'on s'est conduits en cambrioleurs), et nous sommes allés dénicher ce précieux volume de Cavafy, pour le lire sur-le-champ. Ensuite, deux ou trois ans plus tard, je me suis décidée à le traduire, et voilà...

– *Et pour Virginia Wolf, comment cela s'est-il passé?*

– C'était un peu un travail alimentaire : j'avais trente ans, et pas d'argent, à ce moment-là. L'offre d'une traduction m'a semblé quelque chose de superbe, bien que les traductions ne soient jamais très bien payées. Mais j'ai eu le plaisir de rencontrer l'auteur. Étant une traductrice consciencieuse, je me suis dit : « Allons lui demander ce qu'elle veut que je fasse,

comment elle veut que je traduise son roman. » C'était *The Waves (Les vagues)*, qui est encore le roman d'elle que je préfère. En fait, elle n'avait aucune opinion là-dessus. Elle m'a dit : « Faites ce que vous voulez. » Je n'étais pas très avancée, mais au moins l'ai-je vue. A cette époque-là, déjà, elle paraissait très menacée, très fragile.

– *Vous n'avez pas la même indifférence pour les traductions de vos propres ouvrages?*

– Ah! non, pas du tout. Je suis les choses jusqu'au bout, autant que je le puis. 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.

– *Et avec les poètes grecs, que vous traduisez depuis des années, quelle a été votre méthode pour passer d'une langue à l'autre sans tuer le rythme?*

– Avec les poètes grecs anciens, j'ai tâché d'adapter une métrique qui fût le plus proche possible de celle du poète grec, et ce n'est pas facile en français. La métrique grecque est infiniment plus compliquée que la nôtre, même aux époques du plus grand raffinement poétique, comme le xvii<sup>e</sup> siècle. J'ai donc essayé de maintenir pour les narrations une mélodie continue, un rythme dans lequel les vers donnent l'illusion de glisser les uns dans les autres, avec des césures variées. Ainsi le rythme du vers proprement dit, tel qu'on le comprend, se mêle au rythme de la phrase. C'était une manière de briser nos habitudes à nous, tout en conservant une forme ordonnée pour traduire ces poètes qui ont écrit dans une métrique régulière et savante. Les rythmes contredisent ou soutiennent la musique des mots, mais

après tout nous ignorons la musique des Grecs antiques; nous n'avons que deux ou trois mesures notées, et dans ce qu'on croit deviner de réminiscences à travers des musiques religieuses ou populaires plus récentes, il y a toujours une part d'hypothèse. La même chose vaut pour le ton du langage et le son des mots, dont la prononciation a souvent changé au cours de vingt-cinq siècles. Ce que nous savons en tout cas, c'est que la prosodie des Grecs antiques était basée sur la quantité, et que nous ne parvenons guère, quand nous nous y essayons, à faire entrer notre prosodie dans le même système. Quand des métriciens s'efforcent de décomposer « La fille de Minos et de Pasiphaé » en dactyles et en spondées, ou en trimètres iambiques, ou que sais-je encore?, chacun, en fait, construit le vers à sa manière, et trois professeurs auront des opinions différentes; en dépit des gentils essais faits par Baïf, durant la Renaissance, l'imitation littérale de la métrique antique ne mène pas loin en français. Dans une certaine mesure, j'ai essayé de remplacer la quantité par la rime, puisque la rime est un système qui a été accepté de longue date dans les langues occidentales, et dans la langue française en particulier. Seulement, mes rimes ne vont pas deux par deux ou quatre par quatre, elles se font écho à trente lignes de distance, parfois. Il peut y en avoir cinq ou quatre fois en soixante vers. J'ai voulu donner un aperçu de la variété des cheminements utilisés par la prosodie grecque, sans me limiter le moins du monde à ce qui serait une reconstitution artificielle. Enfin, j'ai essayé... Tout cela, du reste, ne concerne que les poèmes narratifs, les odes, ou des fragments de tragédies. Pour les épigrammes écrites dans un style moins orné et moins complexe, j'ai suivi l'usage de nos poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme André Chénier, qui était de traduire en alexandrins. (Mais Voltaire traduisait volontiers en huitains.) Là l'essentiel est d'obtenir un rendu à la fois précis et limpide.

– *Mais pourquoi vous être intéressée aux poètes, plutôt qu'aux philosophes, par exemple? Vous considérez-vous comme un poète?*

– Au sens où j'entends le mot poète, oui. Pour moi, un poète est quelqu'un qui est « en contact ». Quelqu'un à travers qui passe un courant. Mais, en définitive, la poésie et la prose se ressemblent énormément. La prose est pleine de rythmes sous-jacents, qu'on découvre très vite si l'on fait attention. Seulement la poésie, c'est là où je crois que le poète moderne se trompe, repose sur des effets répétitifs, qui sont capables de jouer un rôle incantatoire, ou du moins de s'imposer au subconscient. Une poésie sans rythmes immédiatement perceptibles n'établit pas ce contact nécessaire au lecteur.

– *En somme, c'est une magie.*

– Une incantation. Du moment qu'on aligne des phrases de prose à l'imitation de vers inégaux, où le lecteur ne reconnaît plus le mouvement même du poème, le courant poétique ne passe plus.

– *N'est-ce pas le risque que vous courez avec vos traductions?*

– Précisément non, puisque je me suis attachée à traduire en rythmes. Notez que les traductions des *negro-spirituals* sont en vers, elles aussi, vers populaires, comme les originaux, avec cette différence, bien entendu, que ce n'est pas la même coloration de voix. Mes traductions du grec aussi sont en vers, et j'ai tâché qu'elles se rapprochent le plus possible des originaux; je ne me flatte pas qu'elles y parviennent toujours. Il y a des moments où il est impossible d'obtenir tout à fait les mêmes effets. Mais enfin un rythme est là pour rappeler au lecteur qu'il s'agit bien d'une incantation, et

d'un chant, dépendant du nombre de la phrase et de la répétition des groupes de sons.

– *A part Les Charités d'Alcippe et vos deux recueils de jeunesse, quelles sont celles de vos œuvres que vous pourriez définir comme des poèmes ?*

– Toutes. A cette différence près, naturellement, que la prosodie crée une sorte de psalmodie sacrée qui n'existe pas dans la prose. La prose laisse toujours l'esprit du lecteur beaucoup plus libre de s'évader du cercle magique, de juger. Mais la musique n'y est pas moins présente. Passé un certain seuil, on parle poétiquement sans le vouloir. Il n'y a qu'à écouter le timbre de voix des gens dans la colère, dans l'amour, dans le laisser-aller de la flânerie. Ce sont des rythmes poétiques.

– *Mais comment ressentez-vous cette « musique », en écrivant ?*

– J'ai le sentiment d'être traversée par un courant, celui dont nous parlions à l'instant. La prose vivante a son rythme. L'erreur des gens qui ont cru faire de la prose poétique fut d'utiliser en prose des formes prosodiques qui deviennent alors des éléments trop visibles, trop détachables. Maeterlinck, par exemple, mettait des alexandrins dans sa prose; c'est affreux. On s'aperçoit tout de suite que c'est plaqué, et on mesure mieux ce que devrait être l'infinie diversité de la prose. Chargée de rythmes répétitifs et précis, elle devient d'une horrible monotonie.

– *Mais comment peut-on suivre à la fois sa pensée et le tempo d'une musique ? N'y a-t-il pas là une contradiction ?*

– Je ne crois pas, dans la mesure où la musique unit

la forme et le fond. La forme émane du fond. Seulement, dans la prose, l'auteur n'est pas là pour demander au lecteur de scander d'une certaine façon. Le lecteur fait ce qu'il veut, il est libre. Si vous et moi nous lisions le même paragraphe de prose sans nous être concertés, nos scansionnements seraient différentes, parce que nous ne donnerions pas la même importance aux mêmes mots. Dans un poème, la scansion est plus ou moins préparée d'avance par le poète, qui joue le rôle de musicien et de magicien : il vous impose une certaine construction sonore, une certaine illusion, ou une certaine réalité. Dans la prose, le lecteur choisit. Et le prosateur a lui aussi ses propres scansionnements, ses propres choix. Ce qui fait que telle phrase de prose, essentielle pour l'auteur, peut passer presque inaperçue du lecteur qui n'y aura pas mis l'insistance ou l'élément de chant que l'écrivain supposait.

– *C'est donc une infériorité de la prose...*

– Certainement, s'il s'agit d'imposer une vision, un mirage. Mais la prose offre un nombre de possibilités incomparable. Comme la vie, elle propose une série de routes où chacun peut prendre la sienne. Elle ouvre un éventail de moyens beaucoup plus vaste.

– *Ce qui ne vous a pas empêchée, précisément, de diversifier autant que vous l'avez pu les moyens d'expression, dans vos traductions en vers des poètes grecs, par exemple.*

– Oui, mais j'espère qu'on ne s'apercevra même pas de ces recherches techniques. Si l'on est capable de remarquer que les danseurs comptent tout le temps leurs pas, c'est qu'on n'est pas très pris par la danse...