



Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

« Les liens qui rattachent ». R(é)écriture et (re)traduction de "Denier du rêve" / "Rendre à César"

Giuseppe Sofo

Abstract | Dans cet article, on analysera la relation entre réécriture, adaptation, traduction et retraduction dans les différentes versions de *Denier du rêve*, publié une première fois en 1934 et remanié entre 1958 et 1959, avant d'être adapté pour le théâtre en 1961, avec un nouveau titre, *Rendre à César*. En lisant les versions françaises du texte en parallèle avec les traductions italiennes du roman (1984 ; 2017) et de la pièce (1988), qui permettent à cette histoire italienne de revenir à la langue et aux lieux qui ont inspiré sa création, on va ainsi étudier leurs relations intertextuelles, qui nous révèlent non seulement « les liens qui rattachent certains écrivains à leurs créatures », comme l'écrit Yourcenar, mais aussi ceux qui rattachent leurs créatures à d'autres versions de la même œuvre, dans la même langue ou bien dans d'autres langues, et surtout, dans ce cas précis, dans la langue que parlaient les protagonistes de l'œuvre, l'italien.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.SOF

« Les liens qui rattachent » R(é)écriture et (re)traduction de *Denier du rêve* / *Rendre à César*

GIUSEPPE SOFO

MARGUERITE YOURCENAR A LONGUEMENT TRAVAILLÉ À LA RÉÉCRITURE ET À L'ADAPTATION de son roman *Denier du rêve*, consacré à l'Italie de 1933. Publié une première fois en 1934, le roman a été remanié entre 1958 et 1959, avant d'être adapté pour le théâtre en 1961, avec un nouveau titre, *Rendre à César*, et de connaître deux nouvelles éditions en 1971 et 1982. De plus, comme on le verra, Yourcenar pensait à une suite pour ce roman, dont l'adaptation théâtrale peut donner un aperçu. Ce long travail d'écriture et réécriture, dont Yourcenar elle-même parle dans ses préfaces à la nouvelle version et à l'adaptation théâtrale, est accompagné d'un travail de traduction et retraduction vers l'italien, qui nous offre trois versions en italien de cette œuvre, deux pour le roman, *Moneta del sogno* (1984 et 2017) et une pour la pièce, *Dare a Cesare* (1988).

Dans cet article, on analysera la relation entre réécriture, adaptation, traduction et retraduction dans ces œuvres, en lisant les différentes versions du texte en français en parallèle avec les traductions italiennes du roman et de la pièce, qui permettent à cette histoire italienne de revenir à la langue et aux lieux qui ont inspiré sa création. Après une description de l'évolution du texte à travers toutes ses phases d'écriture, réécriture et révision, on passera à une analyse ponctuelle des différences entre les traductions italiennes de Del Buono et de Ricciardi, et à un dialogue avec la traductrice, ce qui nous permettra de découvrir comment cette retraduction peut devenir une possibilité de restitution de certains aspects culturels et linguistiques du contexte de l'Italie de l'ère fasciste qui s'étaient perdus dans la première traduction, et qui étaient, du moins en partie, également occultés dans le texte original en français. Cette étude nous permettra ainsi de lire le texte avec un œil nouveau pour révéler non seulement les liens qui rattachent certains écrivains à leurs créatures, mais aussi ceux qui rattachent leurs créatures à d'autres versions de la même œuvre dans la même langue ou dans d'autres langues, et surtout, dans ce cas précis, dans la langue que parlaient les protagonistes de l'œuvre, l'italien.

I. « PRESQUE EXACTEMENT LA MÊME CHOSE » : R(É)ÉCRITURE DE *DENIER DU RÊVE* / *RENDRE À CÉSAR*

La production littéraire de Marguerite Yourcenar est caractérisée par un long et constant remaniement de ses textes, qui se forment et se transforment au cours des différentes phases d'écriture et de réécriture. Ce travail continu est une constante dans l'écriture de Yourcenar, comme le confirme Jean-Pierre Castellani, qui écrit que Yourcenar a « toujours considéré comme nécessaire, justifiée, en tous les cas, vitale pour sa création la reprise incessante, systématique, voire obsessionnelle, de ses textes, des histoires ou des personnages qu'elle a conçus très jeune et qui l'ont suivie, comme on le sait maintenant, toute son existence¹ ». Blanckeman, lui, parle de « réécriture », plutôt que de « réécriture » et affirme que « la réécriture est structurante dans le projet littéraire de Marguerite Yourcenar. Elle n'est pas simple reprise – réécriture – mais recréation à part entière² ».

Cette reprise incessante est la preuve d'une dynamique qui caractérise toute l'écriture de Yourcenar, et qui concerne tous les aspects de son œuvre, y compris « le choix du genre le mieux adapté à la communication et à l'expression de ses histoires et de ses personnages³ ». Si l'œuvre à laquelle cet article est consacré connaît au moins deux versions en prose et une adaptation théâtrale, on sait par exemple que les *Mémoires d'Hadrien* ont également connu une « version dialoguée, avant de prendre la forme définitive⁴ ». Ce qui est intéressant, c'est que le travail de réécriture n'advient pas seulement « à l'intérieur » de l'œuvre, donnant ainsi lieu à plusieurs versions d'une même œuvre, comme dans le cas de *Denier du rêve*, mais qu'il y a aussi de profondes relations intertextuelles qui s'établissent entre certaines œuvres, avec de nouvelles publications à partir d'un noyau déjà publié sous un autre nom.⁵ Blanckeman parle à ce propos d'une réécriture qui concerne « d'abord l'appréhension *exogène* de l'œuvre comme processus culturel », mais qui active en même temps « le processus d'écriture yourcenarien dans le cadre *endogène* de l'œuvre⁶ », et Giorgi le confirme lorsqu'il affirme que « la modalité de composition de plusieurs ouvrages de Yourcenar consiste en une reprise (avec modifications et développements) d'ouvrages

¹ Jean-Pierre Castellani, « Métamorphoses du romanesque, de *Denier du rêve* à *Rendre à César* », dans *Bulletin de la société internationale d'études yourcenariennes*, n° 9, novembre 1991, p. 88.

² Bruno Blanckeman, « Réécriture », dans Bruno Blanckeman (éd.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 516.

³ Jean-Pierre Castellani, « Métamorphoses du romanesque », *op. cit.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 88-89.

⁵ Dans son œuvre, comme l'écrit Sale: « *stupisce il complesso processo di elaborazione e insieme di aggiornamento al quale la scrittrice ha sottoposto la sua opera, apportando più volte correzioni e varianti a testi precedentemente pubblicati e non* » [Giorgio Sale, « Figure della scissione e coesione tematica in *Denier du rêve* (1934) di Marguerite Yourcenar », dans *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari*, n° 3, 2003-2005, p. 175].

⁶ Bruno Blanckeman, « Réécriture », *op. cit.*, p. 516-517.

précédents⁷ ». Une œuvre datant de la même période que *Denier du rêve* peut nous fournir un exemple parfait de ce procédé. En 1934, l'année même où l'écrivaine publie la première version du roman, elle publie aussi *La mort conduit l'attelage*⁸, un recueil de trois nouvelles qui donneront lieu à autant de romans : « D'après Dürer », « D'après Greco », et « D'après Rembrandt » qui deviendront ensuite *L'œuvre au noir*,⁹ *Anna, soror...*¹⁰ et *Un homme obscur*¹¹. Mais il faut souligner que *La mort conduit l'attelage* « dérive à son tour de *Remous*, un long récit que Yourcenar avait élaboré à l'âge de vingt ans et qu'elle avait par la suite abandonné¹² », et que ces trois nouvelles n'étaient donc que des extraits de ce roman disparu.

Loin d'être une exception, *Denier du rêve* est « un exemple particulièrement complexe¹³ » de ce remaniement continu des textes, qui rend cette particularité de l'écriture de Yourcenar encore plus évidente. On sait que l'écrivaine a travaillé à *Denier du rêve* à différentes époques de sa vie. L'intention de consacrer une œuvre à l'Italie fasciste naît dès 1922, quand Yourcenar assiste à la Marche sur Rome mais la rédaction de la première version du roman, publié chez Grasset en 1934¹⁴, a lieu entre 1932 et 1933. Entre 1958 et 1959, Yourcenar se met à réécrire le roman qui sera publié chez Plon,¹⁵ et l'ampleur de la réécriture est telle qu'on peut parler d'une deuxième version du roman plutôt que d'une version « corrigée et augmentée », comme nous le dit l'auteure dans sa préface :

Une première version de *Denier du rêve*, quelque peu plus courte, a paru en 1934. Le présent ouvrage en est bien plus qu'une simple réimpression ou même qu'une seconde édition corrigée et augmentée de quelques passages inédits. Des chapitres presque entiers ont été réécrits et parfois considérablement développés ; à de certains endroits, les retouches, les coupures, les transpositions n'ont épargné presque aucune ligne de l'ancien livre ; à d'autres, au contraire, de grands blocs de la version de 1934 demeurent inchangés. Le roman, tel qu'il se présente aujourd'hui, est pour près d'une moitié une reconstruction des années 1958-1959, mais une reconstruction où le nouveau et l'ancien s'imbriquent à tel point qu'il est presque impossible, même à l'auteur, de discerner à quel moment l'un commence et l'autre finit¹⁶.

⁷ Giorgetto Giorgi, « *Denier du rêve* à la lumière de la correspondance de Marguerite Yourcenar », dans André Alain Morello (éd.), *La Lettre et l'œuvre : Correspondances de Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 224.

⁸ Marguerite Yourcenar, *La mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934.

⁹ Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, dans Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7-75.

¹¹ Marguerite Yourcenar, *Un homme obscur*, dans Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p. 77-206.

¹² Giorgetto Giorgi, « *Denier du rêve* à la lumière de la correspondance », *op. cit.*, p. 224.

¹³ Jean-Pierre Castellani, « Métamorphoses du romanesque », *op. cit.*, p. 89.

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934.

¹⁵ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Plon, 1959.

¹⁶ Marguerite Yourcenar, « Préface » [*Denier du rêve*] (1959), dans Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 161.

Yourcenar parle d'une « reconstruction où le nouveau et l'ancien s'imbriquent¹⁷ », une description intéressante du travail de réécriture, qui suggère un dialogue entre les deux versions plutôt que le remplacement de l'une par l'autre. Les vingt-cinq années qui s'écoulent entre les deux versions pourraient nous faire penser à une reformulation de l'histoire du point de vue politique, car il s'agit d'une œuvre rédigée et publiée en pleine ère fasciste, « avant l'expédition d'Éthiopie, avant la participation du régime à la guerre civile espagnole, avant le rapprochement avec Hitler¹⁸ », et réécrite quinze ans après la fin de ces années « de confusion, de désastres, mais aussi d'héroïque résistance partisane de la seconde grande guerre du siècle¹⁹ ». Ce n'est cependant pas exactement le cas, car le thème politique est certes renforcé, mais il ne subit pas de modifications importantes.

Comme l'auteure nous le dit : « non seulement les personnages, leurs noms, leurs caractères, leurs rapports réciproques et le décor où ils se situent sont restés les mêmes, mais les thèmes principaux et secondaires du livre, sa structure, le point de départ des épisodes et le plus souvent leur point d'arrivée n'ont nullement changé [...], presque toujours, en réécrivant partiellement *Denier du rêve*, il m'est arrivé de dire, en termes parfois très différents, *presque exactement la même chose*²⁰ ». Les critiques divergent à propos de la portée de cette « reconstruction », mais ce qui nous intéresse ici, c'est surtout le fait que le travail de Yourcenar sur cette histoire ne se termine pas là. Si la version de 1959 est désormais décrite comme la « version définitive », cela ne restera pas vrai longtemps. En 1971, Gallimard publie encore une fois une « version définitive » du roman,²¹ qui introduit quelques modifications dans le texte, et après cette deuxième version définitive, on aura celle de 1982, publiée dans la « Bibliothèque de la Pléiade »²², comme le précise Yourcenar dans l'avant-propos :

Enfin, les formules 'édition définitive' ou 'version définitive', qui figuraient sur certains de ces ouvrages fortement remaniés (comme *Denier du rêve*) ou simplement quelque peu retouchés au cours de publications successives, ont disparu ici de leur page de titre, tout texte publié dans la Pléiade étant, par définition, un texte définitif.²³

On a ainsi un réseau très complexe de versions « définitives », avec au moins trois éditions qui portent cette définition. En outre, en 1961 et donc deux ans seulement après la première « version définitive », Yourcenar adapte le roman pour en faire une pièce de théâtre, qui ne

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

²¹ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, 1971.

²² Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, dans Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 159-284.

²³ Marguerite Yourcenar, « Avant-propos de l'auteur », dans Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. IX-XI.

sera pas réalisée selon le projet initial et ne sera publiée qu'en 1971 et incluse dans le premier volume du théâtre yourcenarien, accompagnée d'une préface écrite en 1970.²⁴ L'adaptation naît du contact avec un directeur de théâtre qui lui demande de dramatiser un de ses livres et, selon Morello, la raison du choix de *Denier du rêve* est due au fait que : « elle vient de la réécrire, et elle constate que, de tous ses récits, c'est celui-là qui appelle le plus le théâtre. La troisième version, ou la seconde réécriture, découle donc à la fois du hasard et de la nécessité. Hasard de la proposition d'un directeur de théâtre, mais aussi nouvelle nécessité : la seconde version de *Denier du rêve* a une forme dramatique qui la prédispose à la transformation proprement théâtrale²⁵ ».

L'œuvre originale était en réalité déjà caractérisée par une certaine théâtralité, et ce dans plusieurs sens. Tout d'abord, c'est la structure du roman qui suggère une version théâtrale, comme l'écrit Giorgi, car « les neuf épisodes de cet ouvrage narratif, séparés par des blancs, par des espaces libres, sont en effet des scènes, ou plutôt se prêtent aisément (à quelques exceptions près) à être transformés en scènes²⁶ ». Quant à l'épisode central, celui de l'attentat de Marcella Ardeati à César, il contient déjà une « théâtralisation, porteuse de possibilités scéniques²⁷ », qui sera représentée presque littéralement dans la pièce.

Il y a toutefois un autre niveau de théâtralité, comme l'écrit Prouteau : « l'un des thèmes principaux qui traverse les deux livres est l'idée que la vie est un rêve et qu'elle s'apparente à une sorte de représentation théâtrale ou cinématographique²⁸ », ce qui est révélé par les différents niveaux de représentation (et on pourrait presque dire de performance) qui caractérisent tous les personnages, qui ne sont souvent que des « masques », ou des « fantômes », des acteurs qui interprètent leur « rôle ». Le texte est dominé par le champ sémantique de la théâtralité, et Capusan parle à ce propos d'une « obsession des rôles et des masques, image d'un jeu aléatoire et éphémère²⁹ ». Le roman ne devient donc qu'une représentation de la théâtralité du quotidien, ce qui est encore plus évident pour le personnage d'Angiola di Credo que pour les autres, car « non seulement Angiola se confond avec Angiola Fides, l'actrice qu'elle est devenue, mais aussi avec Algenib,

²⁴ Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, dans Marguerite Yourcenar, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 7-134.

²⁵ André-Alain Morello, « Du roman au théâtre : *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar », dans Giovanna Aleo, Michèle Campagne, Maria Teresa Puleio (éds.), *Marguerite Yourcenar : Storia, viaggio, scrittura*, Catania, CUECM, 1992, p. 313.

²⁶ Giorgetto Giorgi, « *Denier du rêve* à la lumière de la correspondance », *op. cit.*, p. 221.

²⁷ Jean-Pierre Castellani, « Métamorphoses du romanesque », *op. cit.*, p. 92.

²⁸ Marie-Hélène Prouteau, « *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar : Comparaison des versions de 1934 et de 1959 », dans *Bulletin de la société internationale d'études yourcenariennes*, n° 31, juin 1994, p. 52-53.

²⁹ Maria Capusan, « Pour une poétique de la violence – Du récit à la scène : *Denier du rêve* et *Rendre à César* », dans *Bulletin de la société internationale d'études yourcenariennes*, n° 26, décembre 2005, p. 175.

le personnage du film qu'elle est en train de voir et dont elle est l'interprète³⁰ ». La dramatisation de cette théâtralité à travers l'adaptation pour le théâtre ne peut qu'ajouter des niveaux de représentation qui rendent le tout encore plus complexe.

On pourrait évidemment refuser la définition de *Rendre à César* en tant que nouvelle version de *Denier du rêve*, en objectant qu'il s'agit d'une œuvre à part entière, mais l'adaptation n'aboutit pas à une transformation du texte et Yourcenar elle-même nous suggère une interprétation de ce type dès les premières lignes de sa préface à l'adaptation, car elle écrit que « *Rendre à César* constitue la troisième présentation, dramatique celle-là, d'un roman paru d'abord en 1934, et dont la version définitive date de 1959 : *Denier du rêve*³¹ ». Thomas Armbrecht considère cette adaptation comme une traduction, quand il affirme : « if Yourcenar “translated” stories into plays, it follows then that she believed the genre would bring something to the works³² », et il spécifie ensuite :

This is not to imply that plays, when performed, “translate” their script into a stage version. [...] the performance of a theatrical text is more akin to its “realization”. The conversion from one genre to another is, however, more like a translation, since textual elements specific to each genre necessitate the reformulation of the original text³³.

En effet, si le théâtre est souvent considéré comme une forme constante de traduction, de la page à la scène, à travers le travail du réalisateur et des acteurs, qui « interprètent » constamment le texte et produisent de fait des « versions » toujours différentes de la même œuvre, il y a là une autre forme de traduction, celle du passage d'un genre à l'autre, du roman au théâtre, qui nécessite cette « reformulation » dont parle Armbrecht. L'histoire de Yourcenar passe donc à travers plusieurs niveaux de réécriture, et de traduction, dans le sens métaphorique du terme, avant même d'être interprétée sur la scène et avant ses traductions dans d'autres langues.

De plus, le fait que la traduction anglaise ait été faite « *in collaboration with the author*³⁴ » nous donne une autre version du texte sur laquelle Yourcenar a pu exercer une influence directe, et on pourrait définir cette traduction, comme le fait Ricciardi : « *l'ultima edizione di Moneta del sogno con Yourcenar ancora in vita*³⁵ ». Ce voyage à travers

³⁰ Maria Rosa Chiapparo, « *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar : lecture pirandellienne d'une critique politique des années trente », dans *Relief*, vol. 2, n° 2, 2008, p. 280.

³¹ Marguerite Yourcenar, « Histoire et examen d'une pièce », dans Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, op. cit., p. 9.

³² Thomas J. D. Armbrecht, *At the Periphery of the Center: Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julian Green*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 61.

³³ *Ibid.*

³⁴ Marguerite Yourcenar, *A Coin in Nine Hands*, traduit par Dori Katz en collaboration avec l'auteure, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1982.

³⁵ Stefania Ricciardi, dans Davide Brullo, « “Disposti ad avallare il male per semplice inerzia”: il romanzo ‘fascista’ di Marguerite Yourcenar. Dialogo con Stefania Ricciardi », dans *Pangea: Rivista avventuriera di cultura e idee*, 16 octobre 2018, en

les versions de l'œuvre n'est cependant pas encore terminée, car il existe une autre version dont il faut tenir compte : la suite du roman que Yourcenar avait l'intention d'écrire, mais qu'elle n'a jamais commencée. L'auteure écrit en 1960, dans une lettre à Lidia Storoni Mazzolani, qui a traduit en italien *Mémoires d'Hadrien* :

J'espère ensuite me mettre à un roman où je reprendrai, à dix ans de distance, certains personnages de *Denier du rêve* (et aussi peut-être d'autres romans de moi), qu'il s'agirait cette fois de voir vivre ou mourir entre 1945 et nos jours. Ce projet me ramènera probablement en Italie dans un avenir pas trop éloigné (mais pas cette année) quoique le centre du livre sera plutôt cette fois à Paris et en Allemagne.³⁶

Cette lettre nous montre que Yourcenar entrevoyait encore la possibilité et peut-être la nécessité de continuer à travailler sur *Denier du rêve*, en essayant de comprendre où la vie avait amené ces personnages après cette journée de 1933 décrite dans le roman original. Cette suite ne verra jamais le jour, mais il existe une autre trace de l'intention de l'auteure d'aller au-delà de 1933, quand elle ajoute l'état civil à la fin de l'adaptation théâtrale. Yourcenar écrit à ce propos à la fin de sa préface de 1970 à *Rendre à César* :

Lorsque j'inventai ces quelques êtres imaginaires, [...] ces créatures (sauf Rosalia et Marcella) avaient devant elles comme nous tous leur part plus ou moins longue de l'opaque et imprévisible avenir. De cet avenir, j'ai maintenant vécu trente-sept ans. Je me dis parfois qu'il vaudrait la peine de suivre au moins quelques-uns de ces personnages durant tout ou partie de ces trente-sept années, d'indiquer où et comment ils ont fini leur route, et, dans le cas de ceux qui, à la rigueur, pourraient encore bénéficier d'un sursis, où ils se trouvent et ce qu'ils font. Trop d'autres projets ont priorité sur celui-là pour que je puisse sans doute le réaliser ; quelques noms de lieux, quelques dates placées à la fin du volume sous la rubrique *État Civil* permettront peut-être à certains lecteurs de rêver à ce qu'eût été cette rallonge.³⁷

Le fait que la suite du roman n'ait jamais été écrite n'efface pas ce que la lettre à Storoni Mazzolani de 1960 et cette préface écrite dix ans après, en 1970, nous dévoilent, c'est-à-dire, comme Yourcenar le déclare : « combien sont durables, et prolongés bien en deçà et au-delà de l'œuvre elle-même, les liens qui rattachent certains écrivains à leurs créatures³⁸ ». Ces liens, et surtout les liens qui rattachent l'une à l'autre les quatre versions de *Denier du rêve*, dont trois sont considérées comme définitives, une adaptation qui a elle-même le statut de réécriture, en plus d'une traduction rédigée en collaboration avec l'auteure et d'une suite qui n'a jamais vu le jour, nous donnent déjà une idée de la surprenante fluidité de ce texte, avant même sa traduction, ou bien retraduction vers l'italien.

ligne: <http://www.pangea.news/disposti-ad-avallare-il-male-per-semplice-inerzia-il-romanzo-fascista-di-marguerite-yourcenar-dialogo-con-stefania-ricciardi/>

³⁶ Marguerite Yourcenar, « Lettre à Lidia Storoni Mazzolani », 28 juin 1960, dans Marguerite Yourcenar, *Lettre à ses amis et à quelques autres*, édition établie par Michèle Sarde et Joseph Brami, avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995, p. 186.

³⁷ Marguerite Yourcenar, « Histoire et examen d'une pièce », *op. cit.*, p. 24-25.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

II. « UN MOUVEMENT PROGRESSIF » : TRADUIRE ET RETRADUIRE VERS L'ITALIEN

Denier du rêve a été traduit en italien une première fois en 1984, par Oreste Del Buono,³⁹ et une deuxième fois en 2017 par Stefania Ricciardi.⁴⁰ Il faut citer aussi une autre traduction : celle de *Rendre à César*, incluse dans le volume du théâtre complet de Yourcenar publié en 1988, et traduite par Luca Coppola et Giancarlo Prati.⁴¹

Aux cinq versions de cette œuvre en français, il faut donc ajouter les trois versions en italien. D'un côté, ces traductions réduisent la perception de la fluidité de l'œuvre, car elles se basent toutes deux sur la version de 1971 publiée par Gallimard, ce qui a pour conséquence que, bien évidemment, les lecteurs et lectrices italien·nes qui n'ont pas accès à la langue française, ne peuvent pas lire la version originale du texte de 1934. De l'autre côté, le processus de retraduction introduit un niveau différent de fluidité, de même que toute retraduction établit inévitablement des relations intertextuelles non seulement avec le texte original, mais aussi avec la première traduction, que ces relations soient volontaires ou non. La retraduction est en effet un processus fondamental pour l'étude de la fluidité d'un texte, parce que réécriture et retraduction sont toutes deux une réponse à la caractéristique même, propre à toute écriture, et donc également à toute traduction : l'inachèvement. Comme Berman nous le rappelle, « il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est la traduction : par où l'on voit que traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement⁴² ».

Réécriture et retraduction sont ainsi deux aspects de la même nécessité de retoucher une œuvre, qu'ils soient dus à un « vieillissement » de la première traduction ou du texte original, ou à une correction de certains de leurs traits caractéristiques. Ce processus rapproche le texte original et la traduction de « l'accompli », comme le souligne encore Berman, qui écrit : « dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre — de temps en temps — l'accompli⁴³ ». On voit ainsi dans la retraduction la possibilité de se rapprocher encore plus d'une version idéale, comme le font remarquer Gacoïn Lablanchy et Bastien-Thiry dans leur étude des traductions de Dostoïevski vers le français par André Markowicz :

³⁹ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction d'Oreste Del Buono, Milano, Bompiani, 1984.

⁴⁰ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction et introduction de Stefania Ricciardi, Milano, Bompiani, 2017.

⁴¹ Marguerite Yourcenar, *Dare a Cesare*, traduction de Luca Coppola et Giancarlo Prati, dans Marguerite Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano Bompiani, 1988, p. 5-113.

⁴² Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », dans *Palimpsestes*, n° 4, *Retraduire*, 1990, p. 1.

⁴³ *Ibid.*

L'ensemble de la théorie de Markowicz repose ainsi sur la conviction que la retraduction serait un mouvement progressif de chaque nouvelle traduction vers le texte d'origine, les premières traductions servant à introduire une œuvre, à la faire connaître, tandis que les suivantes seraient plus généralement portées à mettre en valeur ce qui pourrait être perçu comme une étrangeté du texte par des lecteurs français. Cependant toute retraduction, en tant qu'interprétation, est liée au contexte socio-historique de sa production et, à ce titre, il semble n'y avoir aucune fin à ce processus que l'on peut contester⁴⁴.

Ainsi, il n'y a pas de vraie fin pour le processus de traduction et retraduction. Aucune traduction n'est « la » traduction, ce qui laisse place à toute retraduction de retraduction, et ainsi de suite. L'objectif n'est donc pas exactement d'aboutir à une fin, un état d'accomplissement effectif, mais plutôt de reconnaître la possibilité d'un nouveau début, d'une nouvelle ouverture des possibilités du texte. Si on passe de la retraduction à la réécriture, des étiquettes telles que « version définitive » nous montrent que la réécriture est aussi une tentative de se rapprocher de « l'accompli », comme le soutient Blanckeman qui écrit à propos de l'œuvre de Yourcenar que « la réécriture procède [...] aussi par déplacement » et « ce déplacement obéit à une volonté d'accomplissement⁴⁵ ». Si ces déplacements ne sont que temporaires, autant que toute étiquette de « version définitive », cela ne peut que témoigner du besoin d'écrire et réécrire à nouveau, de traduire et retraduire à nouveau et du fait que l'impossibilité d'atteindre une « fin » au processus de remaniement des textes est une des énergies fondamentales de la création littéraire.

Comme on l'a dit, toute retraduction s'inscrit dans une relation intertextuelle à la fois avec l'original et avec la première traduction. Interrogée à propos de sa relation avec la traduction d'Oreste Del Buono, Stefania Ricciardi dit : « *quando [...] ho cominciato a tradurre, non ho più visto quel testo, avevo bisogno di trovare la voce, le voci, senza "interferenze esterne", per così dire. L'ho ripreso in mano solo alla fine*⁴⁶ ». Dans notre entretien, Ricciardi ajoute :

Avevo ben presente le varianti da introdurre rispetto alla versione di Del Buono, che di sicuro presenta aspetti positivi, ma ho preferito distaccarmene per evitare il minimo condizionamento. La lettura ci impregna del ritmo, del tono, più di quanto ce ne rendiamo conto e ho cercato di "ascoltare" l'originale senza interferenze. A lavoro ultimato, ho confrontato alcuni passi per cogliere interpretazioni diverse dalle mie e ragionarci sopra: in tal senso, non si finisce mai di arricchirsi⁴⁷.

⁴⁴ Pauline Gacoïn Lablanchy et Adèle Bastien-Thiry, « André Markowicz et les enjeux de la retraduction », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 40, vol. 2, 2014, p. 94.

⁴⁵ Bruno Blanckeman, « Réécriture », *op. cit.*, p. 517.

⁴⁶ Stefania Ricciardi, dans Davide Brullo, « "Disposti ad avallare il male per semplice inerzia" », *op. cit.*

⁴⁷ Stefania Ricciardi in Giuseppe Sofo, « Una Yourcenar polifonica : Intervista con Stefania Ricciardi a proposito della ritraduzione di *Denier du rêve* », janvier 2019 in *Interfrancophonies*, n° 10, 2019, p. 38.

La « retraductrice », qui a une connaissance profonde de la manière dont le texte a déjà été traduit, préfère se détacher complètement du travail du premier traducteur, pour le reprendre une fois achevé le travail de traduction, en tant que source d'enrichissement. Ce procédé, nécessaire selon Ricciardi pour ne pas subir une influence trop forte de la part de la première traduction, n'est cependant pas limité à la seule traduction italienne. D'autres traductions, et surtout la traduction anglaise par Dori Katz⁴⁸, accompagneront Ricciardi tout au long de son travail. Comme elle le dit à Davide Brullo :

Una presenza assidua nel mio lavoro è stata invece la traduzione inglese di Dori Katz pubblicata nel 1982 e intitolata *A Coin in Nine Hands*, particolarmente illuminante perché fatta "in collaboration with the author". È l'ultima edizione di *Moneta del sogno* con Yourcenar ancora in vita. Cerco sempre di procurarmi tutte le traduzioni esistenti dell'opera che traduco, anche quelle nelle lingue straniere che conosco⁴⁹.

La traductrice cite directement la traduction anglaise, dont elle parle aussi dans un autre entretien, avec la revue *Incontri*, où elle affirme que celle-ci « è stata un riferimento costante, dal momento che l'implicazione diretta di Yourcenar ne garantiva l'attendibilità⁵⁰ ». On pourrait s'étonner que Ricciardi se détache complètement de la traduction italienne lors de son travail de traduction, et qu'en même temps elle se procure toutes les traductions dans toutes les langues qu'elle connaît. Ce choix a toutefois une raison bien précise : se confronter avec des traductions dans d'autres langues permet à la traductrice de voir comment d'autres collègues ont décidé de résoudre les nœuds fondamentaux du processus de traduction de la même œuvre, mais sans lui donner de solutions toutes prêtes dans la langue d'arrivée. Cela lui permet de se confronter à un texte plus fluide, où les mots de Yourcenar en français sont accompagnés de leurs versions en anglais, ou en d'autres langues, ce qui donne lieu à une sorte de « collaboration » à distance avec d'autres collègues, sans toutefois que ces lectures lui « imposent » des solutions en italien.

En outre, le fait que cette traduction ait été rédigée en collaboration avec Yourcenar lui donne un statut différent, qui en fait presque un original. C'est l'impression qu'on a en lisant Ricciardi qui nous dit que ce texte devient pour elle une possibilité d'établir un dialogue avec Yourcenar, dialogue que la mort de cette dernière a rendu désormais impossible :

⁴⁸ Marguerite Yourcenar, *A Coin in Nine Hands*, op. cit.

⁴⁹ Stefania Ricciardi, dans Davide Brullo, « "Disposti ad avallare il male per semplice inerzia" », op. cit.

⁵⁰ Stefania Ricciardi, « (Ri)tradurre "Moneta del sogno" di Marguerite Yourcenar », dans *Incontri: Rivista europea di studi italiani*, n° 33, vol. 2, 2018, p. 119.

La traduction inglese ha fatto luce sui punti più oscuri, ha tracciato la strada, ha rappresentato una sorta di risposta dell'autrice alle domande che le avrei rivolto se fosse stata ancora viva. Il confronto con le traduzioni dello stesso testo in lingue diverse dall'italiano è di sicuro interessante per cogliere il processo traduttivo, ma all'atto pratico è spesso un'arma a doppio taglio: può essere illuminante o fuorviante. In questo caso, la presenza della Yourcenar ha fugato ogni dubbio.⁵¹

Il y a également dans les traductions italiennes de *Denier du rêve* un autre type de « retraduction » : si on entend par ce terme, dans le domaine de la traductologie, le processus de production d'une nouvelle traduction d'une œuvre qui avait déjà été traduite, comme c'est le cas de *Denier du rêve* de 2017, par Stefania Ricciardi, qui suit la traduction d'Oreste Del Buono de 1984, il y a aussi dans ce cas le retour d'une histoire et d'un ensemble de dialogues vers son ancrage d'origine, l'Italie. Si le roman a été écrit en français, il a été conçu de fait en Italie, et Yourcenar se base pour ses personnages, comme elle nous le dit, sur des personnes qu'elle a rencontrées pendant ses séjours dans le pays. Dans ce cas, la « retraduction » est aussi très proche d'une forme de « re-traduction », c'est-à-dire la traduction d'une œuvre vers la langue dans laquelle elle avait été conçue.

Le texte original de Yourcenar n'est bien évidemment pas en italien, mais en français, cependant il faut tenir compte du fait qu'elle a « entendu » ses personnages en italien, avant de leur donner voix en français, et que le passage traductif vers l'italien peut, du moins en partie, être considéré comme une sorte de re-traduction qui dévoile un « pré-original » italien, qui n'a jamais été écrit, mais qui est pourtant à la base de la création. Ce qui nous amène à focaliser notre attention non seulement sur la relation entre les deux traductions, mais aussi sur la possibilité qu'ont les traductions italiennes de dévoiler à leurs lecteurs et lectrices des aspects qui ne seraient pas évidents aux lecteurs et lectrices de l'original en français.

⁵¹ En parlant de son choix de transformer la préface dans une postface, Ricciardi souligne : « *L'idea di posporre la prefazione di Yourcenar, sorta con funzione "anti-spoiler", se mi passa l'espressione, ha contribuito a racchiudere il testo tra un prima e un dopo. Mai mi sarei sognata di proporla all'editor se non l'avessi vista realizzata nella traduzione inglese, quindi formalmente approvata da Yourcenar. Certe libertà si prendono solo se autorizzate* » [Stefania Ricciardi in Giuseppe Sofo, « Una Yourcenar polifonica », *op. cit.*, p. 40].

III. « UNE SUCCESSION DE MASQUES » : LA RETRADUCTION COMME RESTITUTION

On s'interroge assez rarement sur la nécessité d'une traduction, mais on se demande toujours les raisons d'une retraduction, qui doit obligatoirement être justifiée, comme le remarquent Gacoin Lablanchy et Bastien-Thiry, « la retraduction implique une réflexion théorique beaucoup plus développée que la traduction première, puisqu'il s'agit de justifier des choix linguistiques et d'interprétation⁵² ». Ricciardi expose ainsi les raisons de sa retraduction du roman de Yourcenar :

Senza nulla togliere a una personalità del calibro di Oreste Del Buono, alcune sue scelte traduttive mi sono sembrate dissonanti rispetto al contesto in cui è ambientato il romanzo: Roma nel 1933, in pieno fascismo, non certo un dettaglio se si pensa alla politica linguistica adottata dal regime. A ciò si aggiungono considerazioni di carattere più generale, come il gradiente di mobilità proprio a ogni lingua. L'italiano, quando è lingua di traduzione, rischia un invecchiamento particolarmente precoce, ma anche l'originale è un testo in movimento. Quest'ultimo aspetto è spesso trascurato: si pensa solo alla lingua d'arrivo, senza contare che anche in quella di partenza il lessico può evolvere, acquisire sfumature semantiche, caricarsi di allusioni più o meno consapevoli⁵³.

Des raisons linguistiques, donc, parce que les deux langues (et pas seulement l'italien) ont évolué, la langue de départ et le texte original sont eux aussi « en mouvement ». Comme on l'a vu, le travail de Ricciardi peut être considéré comme une retraduction et une re-traduction, et c'est dans une comparaison avec la première traduction de Del Buono que le deuxième sens de re-traduction comme restitution d'une italianité cachée du texte peut devenir évidente. Pour dévoiler cette caractéristique de la nouvelle traduction, on analysera la scène clé du roman, le dialogue entre Marcella Ardeati et son mari Alessandro Steno avant l'attentat.⁵⁴

Pour comprendre l'importance de cet échange, il faut surtout considérer la distance que les deux personnages établissent à travers leurs paroles, qui ne coïncide pas avec la distance réelle qui existe entre eux. Marcella surtout maintient une distance très forte, qui se reflète dans son utilisation du « vous » envers son mari pendant la plupart de l'échange, alors que Alessandro oscille entre le « tu » et le « vous » beaucoup plus fréquemment. La force de ce jeu de passage du « vous » au « tu », qui marque les moments clé du dialogue, se perd complètement dans la première traduction italienne de *Denier du rêve*, tout comme dans la traduction de *Rendre à César*. Voyons dans cet

⁵² Pauline Gacoin Lablanchy et Adèle Bastien-Thiry, « André Markowicz et les enjeux de la retraduction », *op. cit.*, p. 94.

⁵³ Stefania Ricciardi in Giuseppe Sofò, « Una Yourcenar polifonica », *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴ Pour une comparaison entre les versions de 1934 et 1982 de cet épisode, voir l'appendice de l'œuvre de Laura Brignoli consacrée à ce roman : Laura Brignoli, « *Denier du rêve* » di Marguerite Yourcenar : *La politica, il tempo, la mistica*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 123-180.

exemple tiré du début du dialogue les différences qui existent entre les trois versions en italien⁵⁵ :

Yourcenar :

- Qu'est-ce que c'est que cette folle ?
- Vous la connaissez, la femme de Carlo Stevo, dit âprement Marcella. C'était contre lui, maintenant, qu'elle retournait son défi.
- J'arrive en pleine crise... C'est le bon moment pour un médecin. Puis-je m'asseoir ?
- Oui.
- Je vous dérange ?
- Oui⁵⁶.

Del Buono :

- “Chi è quella pazza?”
- “La conosci: è la moglie di Carlo Stevo,” disse aspramente Marcella. Era contro di lui, ora, che rivolgeva la sua animosità.
- “Arrivo in piena crisi... Il momento giusto per un medico. Posso sedermi?”
- “Sì.”
- “Ti disturbo?”
- “Sì.”⁵⁷

Coppola-Prati :

- ALESSANDRO. Chi è quella pazza?
- MARCELLA. La conosci. È la moglie di Carlo Stevo.
- ALESSANDRO (*osservando Marcella*). Arrivo in piena crisi. (*Fa un debole tentativo di scherzare.*) Il momento giusto per un medico. Posso sedermi?
- MARCELLA. Sì.⁵⁸

⁵⁵ Je parle de « versions » et non de traductions, parce qu'évidemment, la traduction de Coppola et Prati n'est pas une traduction de *Denier du rêve*, mais de *Rendre à César*. Pourtant, pour ce qui concerne les choix discutés dans ce chapitre, cette version nous présente le même intérêt, comme elle aussi adopte le choix de Del Buono d'utiliser le tutoiement pour l'entier dialogue.

⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, 1971, *op. cit.*, p. 95. Dans les comparaisons établies entre les traductions italiennes et les textes originaux, je vais garder la ponctuation utilisée dans le texte cité.

⁵⁷ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction d'Oreste Del Buono, *op. cit.*, p. 71-72.

⁵⁸ Marguerite Yourcenar, *Dare a Cesare*, *op. cit.*, p. 58.

Ricciardi :

“Chi è questa pazza?”

“La conoscete: la moglie di Carlo Stevo,” disse aspramente Marcella.

Era contro di lui che lanciava ora la sua sfida.

“Arrivo in piena crisi... È il momento giusto per un medico. Posso sedermi?”

“Sì.”

“Vi disturbo?”

“Sì.⁵⁹”

Il faut tout de suite remarquer que la traduction de l'adaptation théâtrale utilise également le tutoiement dans tout le dialogue, et la traduction de Del Buono a sans aucun doute joué un rôle dans ce choix. En ce qui concerne Ricciardi, le choix de conserver la forme de courtoisie est doublement significatif : non seulement, elle maintient la forme de courtoisie qui avait disparu dans la traduction de Del Buono, mais pour traduire le « vous » utilisé par Yourcenar entre Marcella et Alessandro, elle utilise le « *voi* » et non pas le « *lei* », et explique ainsi son choix :

Il *vous* francese è stato reso secondo i criteri dell'epoca e del contesto: Roma nel 1933. La prevalenza del 'voi' a scapito del 'lei' era dettata non solo dalla politica linguistica fascista, ma anche dal contesto meridionale, dove il 'voi' è ancora ben radicato. È fuori dalla realtà romana di quegli anni che due vicine di casa si diano del 'lei', come si legge nella traduzione di Del Buono, che tra marito e moglie ci sia sempre il 'tu' moderno quando il 'voi' era di prassi⁶⁰.

En outre, dans notre entretien, elle confirme ce choix et précise aussi quel a été son modèle : « ho preso come riferimento alcuni romanzi dell'epoca, come *Le ambizioni sbagliate* di Moravia, in cui il “lei” sussiste tra la borghesia, ma negli ambienti popolari – quelli che più ricorrono in *Moneta del sogno* – è soppiantato dal voi. E questo “voi”, a mio avviso, andava ripristinato⁶¹ ». La retraduction nous restitue donc un aspect fondamental du contexte de l'Italie de l'ère fasciste, occulté dans la traduction de Del Buono, mais qui n'était pas non plus évident dans le texte original en français. On peut parler d'un procédé équivalent à celui de l'« explicitation », une stratégie traductive par laquelle des éléments que « le texte source [...] laissait implicites » sont « déclarés explicitement⁶² ». Le « voi » signale une distance majeure entre les deux locuteurs par rapport au « lei », mais cette différence

⁵⁹ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction de Stefania Ricciardi, *op. cit.*, p. 95-96.

⁶⁰ Stefania Ricciardi, « (Ri)tradurre “Moneta del sogno” di Marguerite Yourcenar », *op. cit.*, p. 119.

⁶¹ Stefania Ricciardi in Giuseppe Sofò, « Una Yourcenar polifonica », *op. cit.*

⁶² Marie-France Delport, « Le traducteur omniscient », dans Marie-France Delport, Jean-Claude Chevalier (éds.), *Problèmes linguistiques de la traduction : L'horlogerie de saint Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 47.

fondamentale dans le contexte de la politique linguistique du fascisme ne pouvait pas être exprimée dans la langue française, qui ne connaît qu'une seule forme de courtoisie, le « vous ». La retraduction devient donc une façon de dévoiler un aspect de la culture italienne qui n'apparaissait ni dans la première traduction, ni dans l'original, d'où l'importance de ce « retour » à l'italien.

De plus, le choix du tutoiement constant dans les traductions précédentes effaçait ce jeu de distances croissantes et décroissantes qui caractérise tout l'échange, ce qui nous fait perdre un des aspects fondamentaux du dialogue, car, comme le dit Ricciardi, ce choix « *cancella la significativa variazione di tono nel rapporto tra i personaggi*⁶³ ». Ce passage continuuel du « vous » au « tu » est révélateur de la distance entre les masques que les personnages élaborent, et la réalité. Le « vous » est le masque d'une distance que Marcella surtout désire établir entre elle et son mari, mais qu'elle ne peut que faire tomber quand elle dévoile ses émotions les plus profondes, qu'il s'agisse d'amour ou de haine.

Pour comprendre l'effet que cette traduction différente produit, il faut comparer surtout les nombreux passages où on a une alternance entre le « vous » et le « tu », comme dans le passage suivant, où Alessandro passe au tutoiement pour la première fois :

Yourcenar :

- Vous me faites surveiller ? Quelle sollicitude !

- Je veille sur vous. C'est plus nécessaire que vous ne croyez. Écoute, continua-t-il sans s'inquiéter de ses protestations, comment t'imagines-tu que tu as pu continuer à vivre à peu près tranquille, apparemment libre, avec les idées et les amis qu'on te connaît ?... Rends-moi d'ailleurs cette justice que je ne me suis pas imposé durant ces quatre ans.⁶⁴

Del Buono :

“Mi fai spiare? Che premura!”

“Voglio su di te. È più necessario di quanto tu creda. Stammi a sentire,” continuò senza preoccuparsi delle proteste di lei, “come ti immagini di aver potuto continuare a vivere presso a poco tranquilla, apparentemente libera, con le idee e gli amici che ti si conoscono?... Rendimi almeno giustizia, di non essermi imposto per questi quattro anni.”⁶⁵

⁶³ Stefania Ricciardi, « (Ri)tradurre “Moneta del sogno” di Marguerite Yourcenar », *op. cit.*, p. 119.

⁶⁴ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, 1971, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁵ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction d'Oreste Del Buono, *op. cit.*, p. 75.

Coppola-Prati :

MARCELLA. Mi fai spiare? Che premura!

ALESSANDRO. Veglio su di te. È più necessario di quanto tu creda. Credevi che per scomparire bastasse andarsi a seppellire all'altro capo di Roma?⁶⁶

Ricciardi :

“Mi fate sorvegliare? Quante premure!”

“Vigilo su di voi. È più necessario di quanto crediate. Ascolta,” continuò senza preoccuparsi delle sue proteste, “come pensi che hai potuto continuare a vivere pressoché tranquilla, apparentemente libera con le idee e gli amici che tutti ti conoscono?... Rendimi se non altro quella giustizia che non ho preteso in questi quattro anni.⁶⁷”

Il faut aussi souligner comment et quand les deux personnages passent du vouvoiement au tutoiement : si Alessandro utilise le « tu » beaucoup plus souvent pour témoigner de son désir de protection envers Marcella - et il le fait dans la version de 1959 deux fois plus que dans celle de 1934, Marcella n'utilise le tutoiement, dans les deux cas, que dans trois passages :

- Reste où tu es, dit-elle d'une voix dure.
- Tu as eu peur ? Peur de toi ? dit-il.
- Je t'aime encore, fit-elle. C'est honteux, mais je t'aime encore. Et tu le sais bien. Mais tout est fini.⁶⁸

- Tu sais ce qui me gêne ? dit-elle en se rasseyant devant la table avec un dédaigneux tutoiement. Ce revolver volé... Si je le tue, je te dois sa mort. [...] Paie-toi, fit-elle en riant. Rendre à César...⁶⁹

- [...] Je te demande seulement de ne pas me trahir.⁷⁰

Si le premier exemple et le dernier indiquent une proximité que Marcella n'arrive pas à cacher, malgré ses efforts, le deuxième est encore plus révélateur, parce qu'il montre une distance bien marquée par l'utilisation de ce que la narratrice définit ici comme « un dédaigneux tutoiement⁷¹ », et qui était « un tutoiement moqueur⁷² » dans la version de 1934. Ricciardi se demande à propos du choix du « tu » par Del

⁶⁶ Marguerite Yourcenar, *Dare a Cesare*, op. cit., p. 61.

⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction de Stefania Ricciardi, op. cit., p. 100.

⁶⁸ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, 1971, op. cit., p. 107.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

⁷² Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, 1934, op. cit., p. 130.

Buono : « *come cogliere, allora, il ‘dédaigneux tutoiement’ con cui Marcella Ardeati si rivolge al marito Alessandro Sarte passando dal ‘voi’ al ‘tu’?*⁷³ », et il est significatif que non seulement l’effet recherché par Yourcenar, mais également l’expression utilisée par l’auteure pour la définir, n’est effectivement pas traduite par Del Buono, qui ne parle pas de « *“tu” sprezzante*⁷⁴ » comme le fait Ricciardi, mais simplement de « *sdegnosa familiarità*⁷⁵ ». Un choix très intéressant que celui de traduire ce « tutoiement » par « *familiarità* », parce que c’est exactement le même choix que fait Dori Katz dans la version anglaise de 1983, où l’on lit : « *scornful familiarity*⁷⁶ ». Si le choix de Katz a été rendu obligatoire par le manque de distinction entre le « tu » et le « vous » en langue anglaise, celui de Del Buono est une conséquence du choix général de traduire tout dialogue entre les deux personnages avec le « tu », mais le fait que le choix soit exactement le même que celui de Katz peut suggérer que Del Buono aussi a utilisé cette traduction comme référence, ou du moins qu’il l’a consultée lors de son travail, quand il s’est trouvé confronté (comme dans ce cas) à des problèmes que la traductrice anglaise avait dû résoudre elle aussi. D’ailleurs, Del Buono avait traduit non seulement des œuvres littéraires écrites en français, mais aussi en anglais,⁷⁷ et il n’y aurait donc rien de surprenant dans le fait qu’il ait décidé de consulter – comme Ricciardi déclare ouvertement l’avoir fait – une traduction anglaise qui venait de paraître, et qui avait été faite en collaboration avec l’auteure. Au contraire, cela nous montre que le réseau intertextuel de cette œuvre et de ses traductions est encore plus vaste qu’on ne le pensait.

Il y a un autre aspect qui est fondamental pour comprendre l’évolution des personnages à l’intérieur de l’évolution parallèle de l’œuvre, et en particulier chez l’un d’entre eux. Alessandro, fasciste par convenance plus que par conviction, comme il l’avoue à Marcella, montre dans son dialogue avec sa femme qu’il se préoccupe d’elle de façon plus évidente en 1959 qu’en 1934, ce qui devient évident grâce à ce jeu de passage entre le « vous » et le « tu » qui est beaucoup plus fréquent, comme on l’a vu. Il essaye de la convaincre d’abandonner son projet, auquel il ne croit pas réellement, et il le fait en cherchant à

⁷³ Stefania Ricciardi, « (Ri)tradurre “Moneta del sogno” di Marguerite Yourcenar », *op. cit.*, p. 119.

⁷⁴ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction de Stefania Ricciardi, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁵ Marguerite Yourcenar, *Moneta del sogno*, traduction d’Oreste Del Buono, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁶ Marguerite Yourcenar, *A Coin in Nine Hands*, traduit par Dori Katz en collaboration avec l’auteure, Henley-on-Thames, Aidan Ellis, 1983, p. 84.

⁷⁷ Del Buono a notamment traduit, parmi les autres, des auteurs tels que Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle et Oscar Wilde. Voir par exemple : Robert Louis Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, traduction d’Oreste Del Buono, Milano, Rizzoli, 1985 ; Oscar Wilde, *De Profundis*, traduction d’Oreste Del Buono, Milano, Mondadori, 1985 ; Arthur Conan Doyle, *Il mastino dei Baskerville*, traduction d’Oreste Del Buono, Milano, Mondadori, 1987.

rétablir une proximité perdue. Si dans le roman on n'a pas vraiment l'occasion de comprendre l'effet que la mort de Marcella a eu sur lui, c'est l'état civil publié par Yourcenar à la fin de *Rendre à César* qui nous le révèle, lorsqu'elle écrit que Alessandro est mort aux « Fosse Ardeatine, [le] 24 mars 1944⁷⁸ », le tristement célèbre massacre de 335 civils commis en représailles d'un attentat qui avait eu lieu le jour précédent, Via Rosella, et qui avait causé la mort de 33 soldats allemands. Si dans la deuxième version du texte Alessandro semblait plus proche de Marcella que dans la première, dans cette troisième version il figure parmi les civils tués aux Fosse Ardeatine, parmi lesquels, il faut le rappeler, il n'y avait que des juifs et des prisonniers déjà détenus, surtout pour des crimes liés à la résistance.

On peut donc imaginer « une influence posthume exercée par Marcella⁷⁹ » sur Alessandro Sarte, qui, de médecin inscrit au parti fasciste devient un martyr partisan, mort dans ce lieu dont Marcella prend symboliquement le nom. Le nom de famille Ardeati n'était en fait pas mentionné dans la version de 1934, ce qui nous invite évidemment à lire dans ce nom non seulement une référence aux événements de 1944, mais aussi un « *nomen omen* » pour Marcella, et pour son mari⁸⁰ dans *Rendre à César* et dans la suite jamais écrite de ce roman, mais à propos de laquelle l'état civil nous donne déjà assez d'indices. La retraduction du roman, qui nous restitue le dialogue en soulignant le jeu de distances et proximités entre Marcella et Alessandro, nous servait déjà d'indice pour comprendre la transformation qui a caractérisé ce dernier au fil des années.

IV. « LES LIENS QUI RATTACHENT » : L'ŒUVRE FLUIDE DE YOURCENAR

Toutes les versions de *Denier du rêve* et de *Rendre à César* qu'on a analysées dans cet article nous ont montré l'immense fluidité de ce texte, qui a été longuement travaillé par Yourcenar, et dont une autre version avait été prévue, qui aurait prolongé encore une fois les significations de cette histoire italienne.

Il est d'ailleurs significatif que pour définir le résultat de sa réécriture, Yourcenar utilise une expression très proche d'une des formules les plus connues utilisées pour définir la traduction. Si Yourcenar, comme on l'a vu, écrit que « presque toujours, en réécrivant partiellement *Denier du rêve*, il m'est arrivé de dire, en

⁷⁸ Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁹ Giorgetto Giorgi, « *Denier du rêve* à la lumière de la correspondance de Marguerite Yourcenar », *op. cit.*, p. 218.

⁸⁰ Laura Brignoli confirme une vision de ce type en écrivant à propos de Marcella dans le *Dictionnaire Marguerite Yourcenar* : « l'édition de 1959 lui donne un nom de famille, Ardeati, qui n'est pas sans évoquer le massacre des Fosse Ardeatine perpétré par les Nazis en 1944 ». Laura Brignoli, « Marcella », dans Bruno Blanckeman (éd.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 343.

termes parfois très différents, *presque exactement la même chose*⁸¹ », Umberto Eco nous dit que « *per bene che vada, traducendo si dice quasi la stessa cosa*⁸² ». L'intérêt de la réécriture et de la traduction sont alors dans ce « presque », cette possibilité d'une proximité très intime qui ne donne pas lieu à quelque chose de semblable, mais qui ouvre plutôt à une différence révélatrice et créatrice.

Considérer la pluralité et la différence comme partie intégrante de tout texte littéraire, comme quelque chose à étudier, à interpréter et à célébrer plutôt qu'à rejeter au nom de la recherche d'une version « originale » ou « définitive », est un acte qui nous ouvre à tout ce qui existe au cœur du texte et *au-delà* du texte. Bien évidemment, la relation établie entre les originaux, les réécritures et les traductions dans un tel contexte n'est pas unidirectionnelle, mais implique un échange continu, une relation dialogique et non pas une relation de dérivation d'une œuvre à l'autre. Les différentes versions du texte participent toutes à la création d'une image complexe du texte, qui est la seule image qui peut lui restituer tout son sens. Ce sont précisément la traduction et la réécriture qui permettent à toutes les voix des différents textes et langues dans lesquels une œuvre est traduite de former ainsi une combinaison de plusieurs cheminements individuels, qui ne vont pas dans des directions opposées, mais qui parfois se rencontrent et parfois divergent, interagissant les uns avec les autres et déterminant ainsi une tension dialogique. Cette tension, produite par le dialogue à distance de Yourcenar avec elle-même, lui permet de suivre l'évolution non seulement de ses personnages, mais aussi et surtout de sa propre écriture.

La traduction et retraduction en italien par Del Buono et Ricciardi nous ont aussi permis de dévoiler un aspect de la culture italienne qui ne pouvait pas être exprimé dans la version originale. De plus, l'influence de la traduction anglaise sur la retraduction italienne nous montre à quel point la lecture fluide d'un texte peut aider le processus de traduction et de réception du texte dans toute sa complexité. Toute traduction peut servir de source d'informations pour les traducteurs et traductrices à venir, en contribuant à former leurs projets de traduction à travers une analyse des succès et des échecs des projets précédents, et elle peut même obliger le texte original à révéler des aspects cachés de son identité.

Berman nous dit à propos de la retraduction :

Lorsque la traduction est re-traduction, elle est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les « révèle », au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de

⁸¹ Marguerite Yourcenar, « Préface », *op. cit.*, p. 162.

⁸² Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 277.

la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques⁸³.

Cela n'est toutefois pas seulement vrai pour la re-traduction, car toute réécriture a le même effet sur toute œuvre réécrite, et toute traduction a le même effet sur le texte original, qui est « révélé » et dévoilé par le processus de la traduction. Cabello écrit que « les re-traductions d'un texte littéraire ne nous parleraient pas tant de l'érosion de la langue que de la traduction comme processus dynamique et dialectique⁸⁴ ». C'est dans cette dynamique introduite par la retraduction et dans ce lien dialectique entre toutes les versions de la même œuvre en plusieurs langues et plusieurs genres, que réside l'avantage de lire une œuvre littéraire dans sa complexité. Les changements de sens (qu'on comprenne ce mot dans son acception de « signification » ou de « direction ») de tout texte à travers ces transformations peuvent nous dévoiler les mécanismes de formation du sens mieux que toute autre lecture d'une version isolée des autres.

Si l'on revient aux relations entre les versions qu'on a citées et leurs traductions, et aux relations entre les traductions elles-mêmes, on a : une traduction italienne, celle de Del Buono, qui semble s'inscrire dans une relation intertextuelle avec une traduction anglaise, celle de Dori Katz ; une deuxième traduction, celle de Coppola et Prati, qui semble adopter des choix dérivés de la traduction de Del Buono à un original lui-même adapté du roman ; une dernière traduction (pour le moment, du moins), celle de Ricciardi, qui n'est pas seulement en relation avec la première traduction de Del Buono, mais qui met aussi en évidence l'influence exercée par la même traduction anglaise que Del Buono semble avoir consultée. De plus, tout cela s'ajoute au réseau d'écriture et réécriture par Yourcenar, qui se multiplie à travers les nombreuses préfaces ajoutées aux textes, qui influencent évidemment aussi la réception de l'œuvre. Et cela, non seulement par les lecteurs et lectrices, mais aussi par la traductrice elle-même, car tous ces écrits contribuent à lui donner une image plus claire du texte. Comme elle me l'a dit lors de notre entretien :

La "fluidità" del romanzo attraverso il tempo e il mezzo di espressione è emersa dalle due *préfaces* della Yourcenar. Quella a *Denier du rêve* mi ha orientato nella nuova direzione impressa all'opera: capire come e perché è intervenuto l'autore, provare a ragionare con la sua testa aiuta a una maggiore aderenza. Quella a *Rendre à César* mi ha permesso di seguire l'evoluzione del progetto di questo romanzo e dei personaggi, che l'autrice illustra anche nelle conversazioni con Patrick de Rosbo,

⁸³ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 40.

⁸⁴ Jesús Cabello, « La re-traduction à l'œuvre : de *El alquimista* à *Opus nigrum*, deux versions de *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin hispanique*, vol. 115, n° 2, décembre 2013, p. 666.

riportate negli *Entretiens radiophoniques*, un'altra fonte molto preziosa⁸⁵.

À propos de la fluidité introduite par les préfaces, les postfaces et tout autre paratexte, Colette Gaudin écrit que « Yourcenar a persisté jusqu'en 1982 à multiplier ces paratextes, à les corriger et à en ajouter à l'occasion de la réédition de ses œuvres, bien que le genre soit tombé en désuétude⁸⁶ », et cette multiplication de textes qui s'ajoutent aux différentes versions des œuvres nous donne l'impression d'une fluidité toujours plus vaste, et d'un inachèvement de l'œuvre, qui n'apparaît pas comme un défaut, mais plutôt comme une caractéristique structurale. Pour comprendre cela, après avoir signalé les modifications apportées par l'auteure, et les raisons qu'elle a de travailler à nouveau à la même œuvre, il faut voir les résultats de ce processus, dont Yourcenar parle dans ses deux préfaces. Dans celle de la version de 1959, elle écrit :

Qu'il me soit permis, du moins, de m'inscrire en faux contre l'opinion courante qui veut que se remettre à une œuvre ancienne, la retoucher, à plus forte raison la refaire en partie, est une entreprise inutile ou même néfaste, d'où l'élan et l'ardeur ne peuvent qu'être absents. Bien au contraire, ç'a été pour moi à la fois une expérimentation et un privilège que de voir cette substance figée depuis si longtemps redevenir ductile, de revivre cette aventure imaginée par moi dans des circonstances dont je ne me souviens même plus, de me retrouver enfin en présence de ces faits romanesques comme devant des situations autrefois vécues, qu'on peut explorer plus avant, interpréter mieux ou expliquer davantage, mais qu'il n'est pas en notre pouvoir de changer⁸⁷.

La nouvelle « ductilité » dont Yourcenar parle n'est rien d'autre que la fluidité dont j'ai parlé jusqu'ici, et l'auteure considère cette expérience de réécriture non seulement comme une « expérimentation », mais aussi comme un « privilège ». Dans la préface à *Rendre à César*, elle écrit : « la refonte de ce court roman m'avait demandé plusieurs mois d'un travail exaltant et épuisant qui risque trop souvent d'être pris par le critique et le lecteur pour un rapetassage au lieu de la remise en question et de l'affrontement avec soi-même qu'il est en effet⁸⁸ ». Si une réécriture remet en question le texte, il en est de même de toute traduction, qui devient pour le texte une possibilité de se découvrir lui-même, de dévoiler des aspects parfois cachés de son identité. De plus, exactement comme la réécriture, la retraduction remet en question la première traduction, sans en nier l'importance.

C'est bien là le rôle de toute réécriture, et de toute traduction et retraduction : une remise en question du texte, qui permet au texte (encore plus qu'à son auteur·e) de s'affronter lui-même et d'évoluer,

⁸⁵ Stefania Ricciardi in Giuseppe Sofo, « Una Yourcenar polifonica », *op. cit.*, p. 38.

⁸⁶ Colette Gaudin, « Préface/Postface », dans Bruno Blanckeman (éd.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 484.

⁸⁷ Marguerite Yourcenar, « Préface » (1959), *op. cit.*, p. 163.

⁸⁸ Marguerite Yourcenar, « Histoire et examen d'une pièce », *op. cit.*, p. 16.

ou mieux, de se développer. C'est donc dans « les liens qui rattachent » une version à l'autre, une traduction à l'autre, qu'on peut saisir la vraie essence du texte littéraire : au-delà de toute version définitive, ou originale, c'est dans cet espace fluide et instable de révision et recréation que le texte construit ses réseaux de signification⁸⁹.

GIUSEPPE SOFO
(Università Ca' Foscari Venezia)

⁸⁹ Je tiens à remercier Stefania Ricciardi et le CIDMY (Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar), en particulier Marc-Étienne Vlamincq, responsable de la documentation, pour leur disponibilité et pour leur aide précieuse.