

Marguerite Yourcenar, traductora de Konstantinos Kavafis

Montserrat Gallart Sanfeliu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**MARGUERITE YOURCENAR,
TRADUCTORA DE
KONSTANTINOS KAVAFIS**

**Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia**

VI.- La pràctica traductiva de Yourcenar, *Belle infidèle*.

Els autors que conjuminen creació literària i traducció han estat i són nombrosos al llarg de la història. En aquest sentit, ja hem apuntat que l'activitat traductiva té un pes important en la carrera literària de Marguerite Yourcenar. La seva contribució en aquest àmbit va ser molt variada. Les traduccions, que ella considerava com un exercici d'estil i un parèntesi que li permetia "respirar" entre dos projectes de novel·la pròpia, la van influir i, lluny de minvar la seva capacitat creadora, la van enriquir, perquè el fet de jugar amb les paraules d'un altre i de manipular-les fins a fer-les seves expandien encara més el seu art. Les traduccions de Yourcenar no van pas contribuir a consolidar la llengua francesa, com succeeix de vegades en algunes comunitats lingüístiques emergents; el seu mèrit va ser, precisament, haver fet que la traducció literària es beneficiés del seu propi domini del francès, i va ser així com va servir la causa de la seva llengua.

Yourcenar traduïa, com activitat paral·lela a la de creació, quan sentia una afinitat i una empatia prou fortes entre el seu propi talent i el d'un altre autor -únicament als anys trenta va traduir dos textos per encàrrec; tot seguit ens hi referirem-, i no considerava en absolut que la traducció fos una activitat inferior o indigna d'un escriptor. No obstant, el fet que ella mateixa fos escriptora condicionà, de manera diversa però innegable, totes les seves versions d'originals d'altres llengües, amb les consegüents contradiccions entre els criteris teòrics que expressava sobre traducció i l'exercici regular o bé ocasional de la pràctica traductiva, que no deixà de tenir un pes notable en la seva carrera. En el procés de treball, generalment feia una lectura aprofundida del text abans d'endinsar-se en la producció nova.

Tal com succeeix amb la interpretació d'una obra de teatre o d'un guió cinematogràfic, o com passa amb la que posa en contacte partitura i oient, la traducció és la mediació -sovint imperfecta però necessària- per relacionar un text amb un lector. Si ens preguntem quin és l'objectiu traductiu de M. Yourcenar, haurem de tenir presents tota la gamma de relacions que es poden produir en art i els arguments que ella donava al respecte, però també haurem d'examinar la manera com va realitzar algunes de les traduccions que va publicar i el parer dels crítics que l'han estudiada. D'una banda, considerarem com entenia Yourcenar l'acte traductiu en general -informació que obtindrem de tots aquells documents en els quals parla del tema de manera específica.

Però veurem igualment que, al marge de les seves reflexions sobre aquesta pràctica, Yourcenar -que solia traduir per empatia però també com un intent de fer seva l'alteritat d'una cultura radicalment diferent de la seva- acostumava a manipular els originals. També mostrarem l'actitud diferent que adoptava, segons que els textos els traduís ella o que fos ella mateixa l'autora traduïda. I veurem el lloc que ocupa el volum objecte d'aquest estudi en el conjunt de les traduccions de l'autora.

Li comptem unes deu obres traduïdes en les quals no es va limitar a ser, netament, *auberge du lointain* -per emprar l'expressió d'Antoine Berman- sinó que, sovint, tingué una intervenció ben directa en el text. Els països de procedència dels originals són Grècia, Amèrica, l'Índia i el Japó. La relació que Yourcenar manté amb els països que estima es materialitza, d'una banda, amb el nombre de llibres de literatures en diverses llengües que componen la seva biblioteca¹ i, tot sovint, en les traduccions que emprèn de determinats originals, però no és ella la que fa l'exercici d'anar cap a l'altre, sinó que més aviat s'apropia el text, el fagocita i el torna a donar d'una altra manera, transformat a partir de la seva personal "digestió" i segons com ella l'entén. Si la seva biblioteca políglota confirma la seva curiositat per l'Altre, pel llunyà i pel divers, -fet que estaria als antípodes de qualsevol *chauvinisme* cultural- a l'hora de traduir, sol fer entrar "amb calçador" els autors traduïts a la seva llengua -tal com mirarem de demostrar.

En un paràgraf de l'*Alexis* llegim: "*Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble; c'est toujours de soi-même qu'on parle*"² paraules que, escrites abans del 1929, semblen premonitòries i del tot aplicables a ella mateixa. És Alexis, el protagonista, qui les pronuncia, però ell pot ser perfectament un heterònim de Yourcenar que també havia dit a Bernard Pivot: "*Unus sum sed multi in me*" i relacionar-se amb ella com artista-músic, creador o intèrpret, escriptor o traductor. D'una banda és només "un executant que transmet la peça", de l'altra "hom només parla de si mateix"; per tant, intervé (en el text).

¹ Parlem breument de la biblioteca de Yourcenar a la p. 284 d'aquesta mateixa tesi. Hi dominen els volums en francès, en anglès, en llatí i en grec clàssic. Però també hi figuren l'italià, l'espanyol, el portuguès, el grec modern i el japonès.

² YOURCENAR, M. (1971) *Alexis ou le traité du vain combat*. París, Gallimard, col. Folio, n. 1041 (p. 30).

VI, 1. Primera etapa

Veiem de quines maneres Yourcenar no es limitava a ser una “executant”. Quan li proposen traduir *The Waves* de Virginia Woolf -*Les Vagues*, 1937-³, accepta per ajudar-se econòmicament i el 1939 acaba, per motius semblants, *What Maisie knew* -*Ce que Maisie savait*-, de Henri James -encàrrec de Laffont-, novel·la que, per causa de la Segona Guerra Mundial, no va aparèixer fins el 1947. En ambdues obres el prefaci és força curt i el nom de la traductora apareix a l’interior del llibre. Per a la primera es traslladà de seguida a Bloomsbury per entrevistar l’escriptora i veure com desitjava ser traduïda. *Faites ce que vous voulez*, li respongué Woolf. Aquesta frase tan lliberal corresponia al pressentiment de l’autora anglesa que el seu text, fos quina fos la traducció, resultaria inevitablement alterat per l’operació de transcodificació en una altra llengua. Així, Woolf decidí donar carta blanca a la traductora mitjançant un acte de desapropiació d’allò que el seu text pogués esdevenir en llengua estrangera.

El gest de Woolf-autora és l’antítesi de “l’autoritat” que Yourcenar-autora acostumava a exercir amb les seves pròpies obres sobre els traductors que les versionaven, com desenvoluparem al llarg de les pàgines següents: “*Je suis les choses jusqu’au bout, autant que je le puis*”, deia a l’obra de Matthieu Galey.⁴

Per bé que tot treball de reescriptura comporti una dinàmica de recreació i transformació per la força expressiva d’un altre ésser humà, l’intervencionisme yourcenarià i la seva petjada en els textos que traduïa era freqüent i molt visible: exclamacions que ella transforma en punts suspensius, com per atenuar la força emotiva de l’admiració, parèntesis que inventa, supressió de paraules, fragments de frases, signes de puntuació i, en el cas de *Les Vagues*, sovint, eliminació de repeticions volgudes per l’autora anglesa, tal com faria més endavant amb els poemes de Kavafis que, a més, va girar en prosa. Com si no confiés prou en la capacitat del lector per captar l’escriptura d’un autor i, per això, li fornís aclariments i explicacions suplementàries. Però ja se sap que qualsevol afegit que faci més comprensible una metàfora, per exemple, en disminueix l’efecte poètic.

La traducció és un llenguatge que n’absorbeix un altre i el retorna transformat, però totes aquestes variants constitueixen des *écarts créateurs* en el sentit que Yourcenar transmet una altra música que la del text d’origen i, per tant, no és només una

³ Publicada a París per Stock.

⁴ GALEY, M. (1980) *Les yeux ouverts*. París, Bayard éditions (p. 200).

“executant”. Ella justifica aquests procediments a *Les Yeux Ouverts* dient: “*L’essentiel, ce n’est pas l’écriture, c’est la vision*”.⁵

En relació a *Les Vagues*, el crític i traductor Gérard de Cortanze troba que Yourcenar va afrancesar massa el text anglès: “... *elle fait de ce parc anglais un jardin à la française...*” L’expressió s’ha d’entendre com una metàfora del classicisme de Yourcenar, comparable a la simetria i a l’ordre habituals en un jardí francès, i Cortanze demostra que el nou text ha fet perdre a l’original bona part de la seva condició d’estranger.⁶ Les seves observacions s’emmarquen en el debat que sobre traducció van protagonitzar, a principis dels anys 1980, Léon Robel i Michel Deguy.⁷ Per a L. Robel el paper del traductor és reproduir l’estructura profunda de l’obra, però Deguy considera que el deure del traductor consisteix, precisament, a subratllar la distància entre el text de partida i el d’arribada, i veu el text traduït com el lloc d’enfrontament de dues llengües. D’altres crítics, en canvi, pensen que a *Les Vagues* Yourcenar és conscientment moderna, en el sentit que la seva preocupació principal és crear per al lector de la traducció un nou text que s’adigui amb el seu propi sistema literari, tal com preconitzaven Pound i els formalistes russos.

No obstant, la visita a Bloomsbury inspirà a Yourcenar el contingut del seu capítol “*Une femme étincelante et timide*” dins de l’assaig *En pèlerin et en étranger*⁸, on considera Woolf com una de les quatre o cinc grans virtuoses de la llengua anglesa i de les novel·listes contemporànies, l’obra de les quals pot abastar fins i tot més de cent anys. També hi lloa la quantitat de imatges noves que l’escriptora va aportar a la literatura anglesa.

VI, 2. Segona etapa

En un segon període surten les seves traduccions majors, entre les quals la de Kavafis - 1958- objecte d’estudi de la present tesi. El 1964 dona *Fleuve Profond, Sombre Rivière*:⁹ cants que tradueixen la unitat humana davant del dolor i la protesta de les minories; expressió de l’exili, del sofriment, de l’exploació d’un poble per un altre; formes d’expressió musical i poètica més o menys lligades a la tradició dels cants dels

⁵ Op. Cit. (p. 204).

⁶ CORTANZE, G. (1993) “Virginia Woolf, instants de vie”, dins *Magazine littéraire*, n. 309 (pp. 95-96).

⁷ DEGUY, M. (1974) “Lettre à Léon Robel”, dins *Change*, n. 19 (pp. 49-50).

⁸ YOURCENAR, M. (1989) *En pèlerin et en étranger*. París, Gallimard.

⁹ YOURCENAR, M. (1964) *Fleuve profond, sombre rivière. Les Negro spirituals, commentaires et traductions*. París, Gallimard, col. Poésie.

esclaus i que tenen com a denominador comú la pertença forçada del país d'origen i la idealització d'un retorn hipotètic al continent Africà. Potser els va escollir per indicar la seva pròpia nostàlgia del retorn a Europa. Una mica desarrelada ella mateixa, es deixa arrossegar per les veus de l'Altre, per l'eco de la col·lectivitat, i se sent joiosa de traduir uns textos que pertanyen a una tradició artística. Que aquests cants l'interessaren fins a la mort ho prova el fet que, cap al 1984, publicà un segon volum similar, *Blues et Gospels*.¹⁰

A les entrevistes amb Matthieu Galey, Yourcenar afirma que per a ella els *Negro Spirituals* són una vella passió que arrenca del 1937 quan, per primera vegada, va sentir cantar els negres a Carolina del Sud i en va quedar impressionada. No és casual que entrés en contacte amb aquests cants: Grace Frick, la seva companya i traductora a l'anglès, era originària dels estats del Sud i l'havia introduïda a aquesta cultura des que Yourcenar va arribar a Amèrica. Més endavant, va tenir ajudants negres a casa i va conèixer Father Divine, una mena de profeta de Harlem que li hauria inspirat el banquet dels profetes a Münster de *L'Oeuvre au Noir*. Si bé és cert que molts d'aquests cants amb el temps van ser retocats i convencionalitzats per adaptar-los al gust dels cantants i que n'hi ha dotzenes de versions, Yourcenar trobà més interessants els textos més vells, que són precisament els que va recollir, en un total de 148. I, conscient que cap dels seus textos no arribaria a transmetre l'esclat i la calidesa de les veus negres, en parla així:

*Ces anciens negro spirituals ont été composés par des gens séparés de leur univers à eux, venus de tribus différentes, parlant des langages différents [...] et ils réussissent néanmoins à exprimer dans cet idiome la douleur, la mort, la pitié, l'extase religieuse [...] Dans les conditions atroces de la servitude, cette ferveur a été une sorte de don divin. Personnellement je place les negro spirituels aussi haut que les lieder allemands, les chansons des troubadours français du Moyen Âge ou les poèmes mystiques italiens du XII^e siècle. Cela me paraît un grand moment de l'émotion humaine.*¹¹

Yourcenar explica que, per a traduir-los, calia trobar un registre de llengua que semblés directament sortit del poble. Accepta haver suprimit bon nombre de mots i haver emprat rimes falses, i es pregunta si la poesia francesa no va començar a morir des que es va anar allunyant, precisament, de les formes populars. Reconeix als *Negro Spirituals* una qualitat que no es pot transmetre del tot però, fins i tot si hom és conscient que “il y a

¹⁰ YOURCENAR, M. (1984) *Blues et Gospels*. París, Gallimard.

¹¹ GALEY, M. (1980) *Les yeux ouverts*. París, Bayard éditions (p. 196).

toujours des aspects particuliers que la traduction ne laisse pas disparaître, alors que l'art du traducteur serait de ne rien laisser perdre", val la pena i és necessari poder-los fer arribar a un altre grup de lectors.

I, al mateix volum sobre aquesta traducció llegim:

*Aucune traduction rythmée et rimée n'est littérale. Le lecteur qui veut se faire une idée exacte de tel ou tel poème doit s'adresser à l'original [...] tenir compte du sens, du mouvement, du ton, parfois même des abrégés car les répétitions, admirables et nécessaires dans la poésie chantée, deviennent parfois lassantes sur la page imprimée.*¹²

La traducció del conjunt va ser feta al llarg de 20 anys, entre les seves dues grans obres, *Mémoires d'Hadrien* i *L'Oeuvre au Noir*,¹³ en una època en què començava a assolir rellevància la idea de la diversitat cultural i que marcava els inicis d'una literatura postcolonial. Ara bé, la feina realitzada en aquesta obra no està exempta d'una certa contradicció en el sentit que, d'una banda, Yourcenar amplia les seves perspectives a un àmbit artístic pluridisciplinar, perquè la música també hi jugava el seu paper, però de l'altra arrenca el *corpus* del seu context sociocultural i l'amputa de tota una part del seu sentit en traure-li, precisament, tota la seva ossamenta musical; ella se'l fa seu i li dona un nou sentit, un nou naixement merament escrit quan, inicialment, el text era un suport del cant o de la dansa. I encara més, selecciona només entre els cants anglòfons, deixant de banda el repertori crioll -ella que era francòfona- menys dominant però també present. A més dels cants d'inspiració religiosa i dels de caràcter més profà que componen la major part del volum, ella hi va afegir un darrer capítol: "*Les chants de la liberté*" formes més recents del cant religiós negre que anuncien el volum ja esmentat del 1984, *Blues et Gospels*..

De totes les versions d'aquests cants, Yourcenar es basà en la de Lydia Parrish que, sense ser musicòloga, va intentar transcriure, a més dels textos, els elements cantats, dansats o parlats de la cultura afroamericana, salvaguardant un repertori ancestral potser amenaçat de desaparició. Els *Negro Spirituals* presenten diversitat de formes poètiques. A nivell textual i musical, es componen bàsicament de repeticions, concretament d'alternança d'estrofa i de vers, reflex de la pràctica africana tradicional de la invitació i la resposta. En la traducció, Yourcenar escurça alguns versos, suprimeix repeticions i de vegades introdueix modificacions més personals. Són cants que ja havien estat

¹² YOURCENAR, M. (1964) *Fleuve profond, sombre rivière. Les Negro spirituals, commentaires et traductions*. París, Gallimard, col. Poésie (p. 5).

¹³ Aquestes dues obres van aparèixer, respectivament, el 1951 i el 1968, la primera a La Table Ronde i a Plon abans de passar definitivament a Gallimard, i la segona ja en aquesta casa editora.

discretament estudiats, des de principis de segle, per un cert nombre de musicòlegs, etnòlegs i antropòlegs francesos, però l'aportació de Yourcenar va omplir una gran llacuna. Aquesta iniciativa en què es va aventurar deixava la porta oberta a crítiques de caire musical i lingüístic, però tenia el mèrit d'apropar a aquest repertori un públic poc familiaritzat amb ell a desgrat de la particular apropiació que va fer dels textos.

Dins de la mateixa temàtica, el 1982 retroba el seu amic James Baldwin i decideix traduir-ne *Le Coin des Amen* -1983-,¹⁴ obra que, curiosament, acaba al Japó on, amb el seu propi traductor al japonès, Jun Shiragi, va començar a versionar *Les cinq Nô modernes*, de Youkio Mishima, mitjançant la mateixa pràctica que ja havia emprat amb K. Dimaras per a traduir Kavafis.¹⁵ En aquest cas, però, el nom del col·lega que l'ajudà no figura al costat del seu com a traductors, amb la qual cosa queda palès que Yourcenar efectuà una apropiació total dels textos traduïts. Se sentí, sí, impressionada que, en una civilització més antiga que la grega, hi hagués una presència tan gran del fet tràgic, amb l'habitual corifeu que expressava la saviesa i el moment culminant que és el final tràgic. El mateix any 1984 apareixerà *Blues et Gospels*, un volum que ella va voler específicament en color negre perquè expressés el sùmmum de la negritud, i que -en contrast- conté lluminoses imatges de Jerry Wilson. El total de les obres dedicades a Amèrica serà, doncs, de tres.

En un article sobre les traduccions americanes de M. Yourcenar, Francesca Counihan critica amb contundència la manera de procedir yourcenariana.¹⁶ Segons aquesta estudiosa, en entrar en contacte amb la cultura americana, Yourcenar la percebé com radicalment diferent de la seva i dolorosament Altra, i la seva iniciativa de traduir aquests textos hauria tingut com a objectiu domesticar aquesta alteritat i comprendre-la, fent-la entrar en la seva pròpia llengua a partir de la lògica de l'obertura i de l'amistat. Tanmateix, Counihan veu moltes limitacions a la voluntat d'obertura de la traductora i no deixa de considerar que els seus condicionaments li venen d'actituds i de maneres de pensar fruit de la seva pròpia cultura i formació, que li impedeixen fer veritablement seus fenòmens culturals aliens al seu propi marc i traslladar-los fidelment i de manera neutra. Ho argumenta així:

¹⁴ YOURCENAR, M. (1983) *Le Coin des Amen*. París, Gallimard.

¹⁵ YOURCENAR, M. (1984) *Les cinq Nô modernes*. París, Gallimard.

¹⁶ COUNIHAN, F. (1997) "Accueillir l'Autre dans son altérité: Les traductions américaines de M. Yourcenar", dins *M. Yourcenar, écritures de l'Autre*. Montréal, XYZ éditeur, col. Documents.

*Cette inadéquation entre le phénomène analysé et le schéma d'analyse l'amènera à considérer comme inférieur tout phénomène qui ne correspond pas aux présupposés véhiculés par sa propre culture.*¹⁷

Allò que és culturalment més evolucionat o més civilitzat Yourcenar ho considerava superior a qualsevol altre fenomen, i per això deformà els *Negro Spirituals* i en canvià el sentit, per adequar-los a la seva pròpia percepció del que eren. Counihan estudia els prefacis i els textos a partir del model cultural de referència en el qual es basa Yourcenar, analitza els seus judicis de valor i determinats aspectes dels enunciats i demostra que tots aquests elements van influir en la traducció. A nivell religiós, les peces devien semblar interessants a Yourcenar en la mesura en què reproduïen els trets essencials de la tradició cristiana de l'Edat Mitjana; per tant, la traductora donava valor a la pròpia cultura, no pas a l'Altra, i el seu model de referència eurocèntrica ja suposava un judici de valor. Pel que fa a la llengua i a l'expressió, com en el cas de la traducció dels poemes de Kavafis, també aquí el francès és considerat superior en relació a les llengües d'origen, i conseqüentment prioritzat. Així, la seva traducció es configura des de la identitat cultural d'acollida, que és prioritzada.

Sembla que Yourcenar cometé l'error d'afirmar que el protestantisme i l'islam són religions més senzilles i intenses i, per tant, més adequades a l'expressió d'un sentiment religiós simple com el dels negres i africans, mentre que el catolicisme és reservat a un públic més evolucionat. La pretesa superioritat europea també es manifesta en la utilització freqüent d'adverbis i de termes modalitzadors:

*Malgré le jour en feu et la nuit seule, une âme éternelle mais enveloppée d'un corps noir, y vaque à observer son vœu.*¹⁸

*Le Coin des Amen évoque des noirs de Harlem appartenant à une petite église noire sanctifiée. Leur langage est, bien entendu, très négligé, non seulement parce qu'ils sont noirs, mais surtout peut-être parce qu'ils appartiennent au niveau le plus bas du prolétariat newyorkais.*¹⁹

Aquestes tesis impliquen, diu Counihan, la inferioritat cultural del negre, que podem atribuir més als pressupòsits de Yourcenar que al que pogué haver descobert als textos. Counihan afirma:

¹⁷ Op. Cit. (p. 118).

¹⁸ YOURCENAR, M. (1964) *Fleuve profond, sombre rivière* (p. 55).

¹⁹ BALDWIN, J. (1983) *Le Coin des Amen* (en traducció de M. Yourcenar) París, Gallimard.

*Confrontée à une culture et à des normes d'expression qui sont radicalement différentes de celles qu'elle connaît et considère comme la norme, elle ne peut s'empêcher de les retenir comme des déviations par rapport à cette norme et donc comme inférieures.*²⁰

En qualsevol cas, la traductora deforma l'original en fer-lo entrar al motlle de la llengua de recepció. En prioritzar els criteris de la pròpia cultura per damunt dels de la diferència i adequar els *Spirituals* al propi sistema, aquesta seria una altra trobada “no reeixida”, en el sentit que l'Altre és percebut només a través de l'òptica d'allò que ens és propi, i la seva Alteritat fonamental vista com una desviació de la norma.²¹ Counihan veu en aquests textos un nou fracàs en la responsabilitat de Yourcenar com a vehiculadora o intermediària de l'Alteritat: la seva manera de procedir no fa sinó refermar el lector francès en la certesa de la superioritat i universalitat de la seva pròpia experiència cultural. Aquesta perspectiva ens sembla interessant pel que té d'aplicable a les altres versions de Yourcenar, com ara la de Kavafis, i per això la reprendrem al moment de concloure.

VI, 3. Tercera etapa

Els textos d'Hortense Flexner -poesia “mística” i “metafísica” en paraules de la mateixa Yourcenar- lúcids i pessimistes fins a la crueltat, havien aparegut el 1969.²² Anaven precedits per un estudi complet -la *Présentation Critique*- i el nom de la traductora apareixia a la coberta. L'interès per la traducció de Flexner era marcadament socio-polític, perquè la poetessa americana evocava el terror, el dolor i la mort omnipresents i s'hi manifestava incapaç d'entendre la indiferència dels seus contemporanis davant les desgràcies del món. A Yourcenar li recordava el seu propi compromís. En la traducció va explicitar metàfores i tot allò que a l'original era només al·lusiú, va normalitzar la sintaxi, canviant sovint de temps verbal -la qual cosa afegia síl·labes a uns versos ja prou llargs- i va transformar el ritme tens i sostingut de l'original per un altre molt més suau. En Flexner, per exemple, la recurrent elisió del subjecte gramatical expressa

²⁰ COUNIHAN, F. (1997) “Accueillir l'Autre dans son altérité: Les traductions américaines de M. Yourcenar”, dins *M. Yourcenar, écritures de l'Autre*. Montréal, XYZ éditeur (p. 125).

²¹ Recordem les seves discussions amb Dimaras per fer prevaldre en la traducció de Kavafis les expressions ben sonants o boniques en llengua francesa que ella proposava, obviant sovint els continguts o la forma de l'obra grega primera.

²² YOURCENAR, M. (1969) *Présentation Critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*. París, Gallimard.

l'absència de subjecte humà i deixa lloc als objectes i a la natura, que ho envaeix tot; aquest efecte estilístic també desapareix en Yourcenar. Així, doncs, els nous poemes resulten molt més clars que els anglesos i han perdut la densitat de l'estil de Flexner. Com en Kavafis, la traductora va prioritzar el sentit per damunt dels aspectes sonors.

VI, 4. Darreres mostres

La Couronne et la Lyre, traducció que Gallimard publicà el 1979²³ i que obeí, sobretot, a una preocupació d'ordre formal, és una mena d'assaig sociològic, un passeig per la poesia grega des del segle VII a.C. fins al Xè de la nostra era: unes 36 generacions canviant i en constant moviment, que presenten uns mecanismes molt semblants als de les generacions actuals; 110 poetes que transmeten de vegades la fe en Déu i en d'altres l'escepticisme, el gest apassionat per la vida o els interrogants amargs que hom es pugui plantejar sobre ella. Yourcenar els va traduir perquè es tractava, en bona part, de poetes anteriors o coetanis d'Adrià dels quals aquest n'apreciava les obres, i ho feu amb l'objectiu de reconstruir, en la mesura del possible, la biblioteca del seu personatge, segons ella el millor element per informar-se sobre la sensibilitat d'algú que pertany al passat. Per tant, era una "traducció-mitjà", no pas un objectiu en ella mateixa. En una carta del 24 de març del 1974, explica a Jean Chalon: "*La Couronne et la Lyre traduit des poètes grecs en termes de prosodie classique ou à peu près telle*".²⁴

Yourcenar traduí aquests poemes durant els intervals entre l'acabament d'un llibre i l'inici d'un altre, al llarg de convalescències a la vora del foc o al jardí. Els seleccionà segons criteris estètics i segons els temes del seu interès: glorificació de l'amor, del plaer i de la bellesa física, la qüestió del diví i l'apologia de les petites felicitats de la vida. De manera poc habitual en ella, a la presentació dels textos encoratja el lector a comparar les seves traduccions a d'altres -ja siguin franceses o estrangeres- per tal que, veient-ne les diferències, pugui arribar a una noció més exacta de l'original, que és, diu, l'objectiu últim. La voluntat de fer comprensible un text grec antic a un lector francès modern fa que formuli el conjunt en frases d'estructura senzilla.

Aquí va emprar una mètrica francesa el més pròxima possible a la del grec, la qual cosa -diu- no resulta fàcil, perquè la mètrica grega és infinitament més complicada que la

²³ YOURCENAR, M. (1979) *La Couronne et la Lyre*. París, Gallimard.

²⁴ YOURCENAR, M. (1995) *Lettres à ses amis et quelques autres*. París, Gallimard, col. Folio núm. 2983 (pp. 604-605).

francesa, fins i tot la de les èpoques de major refinament poètic, com el segle XVII. La prosòdia grega està basada en la quantitat i la francesa no pot entrar en el mateix sistema, de manera que, malgrat els esforços fets per Baif al llarg del Renaixement, la imitació literal de la mètrica antiga no coincideix enlloc en francès. Tanmateix, va procurar mantenir una melodia continuada i un ritme que fes sentir com si els versos llisquessin l'un a dins de l'altre, intentant que el ritme del vers es barrejés amb el de la frase.

*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. [...] je me suis attachée à traduire en rythmes.*²⁵

Conscient de les distàncies entre les dues llengües i malgrat els versos triats, Yourcenar assegura que

*qui en France traduit en vers risque de passer pour un retardataire ou pour un fantaisiste” i que “une traduction en prose d'un poème peut et doit se rapprocher de la poésie grâce aux crypto-rythmes présents partout dans la prose pour qui sait les y trouver [...] le jeu et l'art consistent à chercher des équivalents*²⁶,

pensaments que posen damunt la taula el secular debat a l'entorn de com cal traduir la poesia i que aquí hem tractat. La traductora va treballar aquests textos grecs antics a consciència amb un resultat molt satisfactori. Reconeix que un poema obeeix a lleis tan complexes i constrenyedores com les d'una simfonia o les d'una complicada coreografia i que, per aquest motiu, només el vers metòdic o reglat pot donar una idea d'un art en el qual pressions i sorpreses s'equilibren. En aquesta traducció va procurar que les paraules afegides que es permeté introduir figuressin, almenys, en el vocabulari del poeta tractat o que fossin del seu temps. Semblantment, va insertar glosses en el text i disposà notes a peu de pàgina, en les quals precisava si es tractava d'una traducció abreujada, si hi havia afegits o bé omissions, i quina era la forma mètrica del poema original. És també al prefaci de *La Couronne et la Lyre* que llegim una de les seves idees sobre la traducció: “*Il est des traductions comme de certaines femmes: la fidélité sans d'autres vertus ne suffit pas à les rendre supportables*”.²⁷

El Kavafis yourcenarià se situa, doncs, en una etapa força primerenca de la dedicació de Yourcenar a la traducció d'obres literàries, però ja observem en ella dues tendències que

²⁵ Op. Cit. (p. 20).

²⁶ YOURCENAR, M. (1979) *La Couronne et la Lyre*. París, Gallimard (pp. 15-17).

²⁷ Op. Cit. (p. 9).

seran constants en el seu fer com a traductora: una notable erudició, que li fa precedir els textos per ella girats d'estudis o presentacions crítiques sovint plenes de referències, exhaustives i molt encertades, i una inclinació irrefrenable a donar prioritat a la seva pròpia llengua, per damunt de l'expressió de la d'origen dels textos, en els quals no s'està d'efectuar tota mena de canvis i manipulacions no sempre necessaris ni justificables. Els seus són exemples de traduccions especials en el sentit que, com en un acte de retroalimentació, li modulen la pròpia escriptura; i també perquè emprà tècniques diferents segons que ella s'impliqui més o menys en els textos que gira.

El 1985 fa publicar la traducció de quatre històries curtes explicades i il·lustrades per infants indis i el 1987 surt en publicació pòstuma *La Voix des Choses*, que conté diversos textos orientals i occidentals relacionats amb la saviesa que ella havia traduït i que va escollir com a integrants del seu comiat fúnebre.²⁸

VI, 5. *L'art de traduire* yourcenarià: criteris de Yourcenar sobre la traducció.

Si en les pàgines precedents hem afirmat que, quan Marguerite Yourcenar traduïa, no es limitava a ser *auberge du lointain*, ara mirarem de respondre per què. Per al títol d'aquest apartat, ens hem inspirat en el capítol 19 de l'obra de Matthieu Galey, *Les Yeux ouverts*, ja esmentada.

Al llarg de l'emissió de la televisió francesa *Apostrophes* de la tardor del 1979, que conduïa Bernard Pivot, entre els diversos aspectes de la creació que van tractar durant l'entrevista de més d'una hora realitzada al propi domicili de M. Yourcenar, a l'illa de Mounts Deserts -estat nord-americà del Maine- Yourcenar diu: "*Pour un créateur traduire d'autres est un grand acte d'altruisme et de générosité; c'est la même chose qu'écrire*", paraules que, al nostre entendre, poden ser aplicades a qualsevol persona que tradueixi, no només a algú que sigui escriptor -tot traductor té un punt innegable de generositat i d'altruisme- i que ratifiquen la capacitat creativa intrínseca de l'acte traductiu. Estan en la mateixa línia dels criteris que expressà en algunes de les seves cartes a amics i col·legues: "*Je place très haut la fonction du traducteur; chaque traduction m'en apprend d'ailleurs un peu plus sur le métier d'écrivain*" i "*Traduire est avant tout une oeuvre d'amour et de respect*", així com al capítol 19 del recull

²⁸ YOURCENAR, M. (1987) *La Voix des Choses*. París, Gallimard.

d'entrevistes amb Matthieu Galey, *Les Yeux Ouverts* ja esmentat, i que du com a títol *L'art de traduire*. Escriure i traduir són per a ella dos vessants complementaris de l'acte creatiu. Traduir és “crear amb” i una altra manera d'escriure.

Tota traducció es basa en el desig d'interpretar un text, de donar-li dret a existir en una altra llengua ultrapassant així l'abisme cultural i contextual que separa les llengües. Comporta el “dolor” de la tria i de la selecció de determinats mots en detriment d'altres que es perdran pel camí, tant com el de veure's bon munt de vegades obligats a abandonar -puntualment- el treball per manca d'inspiració mentre esperem que la paraula arribi “a la superfície”, en la consciència que, potser “tot no sempre és traduïble”. Yourcenar va parlar de la traducció com

“entreprise désespérée”, “...semblable à une traduction dans la mesure où l'on sait qu'on ne peut pas arriver à l'exactitude absolue. On fait de son mieux pour rendre le son d'une autre esprit, et pour éviter le mensonge”²⁹.

És una obvietat -però l'hem de consignar- que en el moment en què triem estem creant estil, l'estil que infondrem a l'obra.

La correspondència de Yourcenar és, com diem, un altre bon testimoni dels seus criteris sobre traducció. En una carta que envià a Jeanne Carayon datada del 25 de juliol del 1975, expressa la conveniència que tot traductor s'acosti al seu autor per interpretar-lo com cal:

Moi qui aurais donné un an de ma vie pour rencontrer une heure Hadrien, une semaine pour rencontrer Thomas Mann ou Piranèse [...] je ne comprends pas que, tant qu'un être humain dont on s'occupe est en vie, on ne profite pas de la chance de s'en approcher, ou tout au moins de correspondre avec lui, même si la rencontre risque de nous déranger ou de nous décevoir dans l'idée que nous avons de lui. Quelle chance alors pour réarranger ses impressions, et pour aller d'une interprétation un peu moins juste à une interprétation corrigée! Mais c'est justement ce que ces personnes craignent de faire.³⁰

En el cas de Kavafis, la trobada no va poder tenir lloc perquè Yourcenar el descobrí, precisament, quan feia poc que havia mort.

Observem, tanmateix, una certa contradicció entre el seu pensament sobre traducció - que sembla prou obert- i el moment en què passava a la pràctica, -sobretot quan formulava determinades exigències en relació a la traducció dels seus propis textos a

²⁹ GALEY, M. (1980) *Les Yeux Ouverts*. París, Bayard éditions (p. 196).

³⁰ YOURCENAR, M. (1995) *Lettres à ses amis et quelques autres*. París, Gallimard, col. Folio núm. 2983 (pp. 604-605)

d'altres llengües. En una carta adreçada a Lidia Storoni Mazzolani, del 25 d'abril del 1960, es refereix a les traduccions de les *Memòries d'Adrià* -obra que li va causar no poques contrarietats amb l'editorial francesa Plon- i del *Denari del somni*, i li manifesta el seu desig que sigui ella l'encarregada de fer la versió italiana d'aquests llibres per a Einaudi.³¹

En una altra carta per a la mateixa destinatària, de data 4 de novembre del 1960, Yourcenar reconeix estar vivament interessada per les observacions que ella li pugui fer al voltant de l'activitat traductiva: "...*remarques qui sont en elles-mêmes une preuve du mérite de la traductrice*"³² i continua tractant a la menuda paraules i frases concretes del francès i les corresponents equivalències en italià. Durant el Nadal del 1962, envia una nova carta a Lidia Storoni per comunicar-li que s'ha sentit més tranquil·la en assabentar-se que la traducció italiana de l'*Alexis* i la del *Coup de grâce* li han agradat.³³ A la carta reconeix que la traductora, M^a Luisa Spaziani és molt capacitada i que, a més, n'ha sentit a parlar bé com a poeta. Però es plany que la relació amb ella sigui difícil. També en deduïm que, arran de la reedició de l'*Alexis* a França per part d'un Club que havia inclòs informacions biogràfiques inexactes contra les quals va haver de protestar, i d'una mala traducció de l'obra a l'alemany, Yourcenar era reticent a acceptar que Spaziani fes precedir el text italià d'un prefaci afegit al que ella mateixa ja havia redactat però que després resultà ser una crítica excel·lent. Yourcenar s'hi lamenta, doncs, de no tenir cap contacte amb la traductora i de sentir que l'obra se li escapa de les mans. Finalment, a la mateixa carta transmet a Lidia Storoni el punt de vista de la seva companya Grace Frick sobre la traducció, absolutament *cibliste* i que coincideix amb el de la professional italiana: "*L'idéal du traducteur est de donner l'impression que l'ouvrage a été composé dans la langue dans laquelle on le traduit.*" Yourcenar s'apropia la llengua de l'altre.

Alguns dels seus comentaris en relació a Kavafis, "*Je savais bien qu'il n'est pas*

³¹ *Memòries d'Adrià* va ser, efectivament, traduïda per Lidia Storoni Mazzolani, amb diferents edicions: 1953, Nàpols (Richter); 1963, Torí (Einaudi); 1977, Torí (Einaudi); 1985, Milà (Edizioni CDE); 1988 (amb els *Carnets de Notes* darrera), Torí (Einaudi, col. Gli Struzzi). En canvi, el *Denari del Somni* va ser traduïda sempre per Oreste del Buono i en tenim constància de tres edicions: 1984, Milà (Editoriale Fabbri-Bompiani); 1984, Milà (Edizione Euroclub); 1986, Milà (Bompiani Tascabili, col. Narrativa n. 397) que al final incorpora una cronologia titulada "M. Yourcenar: la vita, i libri".

³² Vegeu obra suara citada (p. 188).

³³ Totes dues obres en traducció de M^a Luisa Spaziani, publicades a Milà per Feltrinelli, respectivament al volum 16 de la col·lecció *I Classici moderni* i al volum 8 de la col·lecció *Impronte*. Vegeu YOURCENAR, M. (1995) *Lettres à ses amis et quelques autres*. París, Gallimard, col. Folio núm. 2983 (pp. 211-223).

possible d'être bon traducteur de poésie sans être poète en son propre nom"³⁴
contradiuen el fet que, a l'hora de versionar-lo, s'hagués decantat per la prosa que d'ell ens transmeté i no pas per la poesia. Ell era, fonamentalment, poeta, i una traducció poètica hauria de restituir l'estructura profunda i formal del poema. Però, en canvi, Yourcenar posseeix una sèrie de qualitats que René de Ceccatty atribuïa al traductor de poesia anglesa Michel Leyris:

*Pour être un bon traducteur, il faut, entre autres qualités, posséder un monde intérieur et linguistique propre, des obsessions, un vocabulaire singulier, une structure psychologique élaborée, bref une sorte de langue poétique qui ne se contente pas d'interpréter une autre langue, mais qui puisse la faire sienne.*³⁵

En l'entrevista a B. Pivot, La traductora havia explicat un punt de vista curiós, que referma el seu procedir *cibliste*:

*Qu'un homme ait écrit de très beaux vers qui m'émeuvent, sur la vie, la mort, l'amour, la politique, ou que ce soit moi qui les écrive, franchement je ne vois pas la différence. Nous avons exprimé quelque chose qui devait être exprimée, c'est tout.*³⁶

Idea que reaparegué, en una altra entrevista d'uns mesos abans de morir:

*Qu'un vers convenable ait été écrit par moi ou qu'il ait été écrit par Cavafy, aucune importance. J'ai dit souvent, et ce n'est pas un paradoxe, que de toute façon on traduit toujours, que lorsque je tâche de décrire un personnage, je décris d'après une image de lui en partie dessinée par des mots qui sont dans mon esprit, et je dois m'asseoir à la table et mettre ça sur papier, de manière que ce soit compris du lecteur. C'est une traduction, ce n'est pas tout à fait ce que j'ai dans l'esprit. Ce l'est presque, le plus possible et le mieux possible, mais c'est tout de même la traduction d'une pensée fluide par des signes noirs sur fond blanc, et quant au nom qu'on met en bas, je n'y attache aucune importance.*³⁷

Hi veiem una concepció molt personal de l'escriptura com a traducció i de la traducció com a escriptura, que ens explica la manera com Yourcenar va abordar bon nombre de textos poètics, dels quals es va fer *passer* d'una llengua a una altra, però igualment còmplice creadora, de manera que sovint traduir va ser la prolongació de la seva pròpia escriptura poètica. Això ens posa en contacte amb la seva intervenció, amb el fet que signa amb l'autor, conjuntament i simbòlica, l'obra primera, perquè és "ella" en "l'altre" allò que fonamentalment tradueix, a partir de la identificació amb un món o

³⁴ Carta de M. Yourcenar a Liliane Wouters. 3 de setembre del 1971. Fons Yourcenar a Harvard.

³⁵ CECCATTY, R. (2002) "Leyris, poète des poètes", dins *Le Monde des livres*. (21 de juny, p. IV).

³⁶ PIVOT, Bernard rencontre M. Yourcenar. Émission *Apostrophes*, 7 de desembre 1979.

³⁷ Entrevista de M Yourcenar amb Jean-Pierre Corteggiani, dins *Normal*. (Hivern 1987, pp. 400-401).

amb una poètica concrets.

En la carta que esmentàvem adreçada a Lidia Storoni, Marguerite expressa la seva decepció per la passivitat d'alguns editors al moment de recolzar una obra o de donar-la a conèixer. A finals del 1965, en una altra missiva, continua lamentant-se de la mala situació editorial a França on alguns bons editors tradicionalment considerats seriosos cada vegada més prioritzen el diner i el guany econòmic per damunt de la qualitat i de la professionalitat en el que fan, i explica a Lidia Storoni el procediment judicial en el qual es veu implicada per haver retirat de Plon *L'Oeuvre au Noir*, que en un principi els havia destinat.

Per acabar, una llarga carta del 7 de maig del 1969 a la seva traductora i amiga italiana exposa que l'editorial Feltrinelli ha encomanat la traducció italiana de *L'Oeuvre au Noir* a Marcello Mongardo. Com que Yourcenar en desconeix les qualitats professionals, segueix el principi de conservar la seva autoritat sobre qualsevol de les obres escrites i demana a Lidia Storoni la revisió del text o que, si ella no s'hi pot dedicar, li indiqui algú que posseeixi el sentit de la literatura i de la història i que estigui al corrent del llenguatge de la ciència i de la teologia al segle XVI.

Un aspecte més del control que exercia sobre la seva producció fa referència al món del cinema, però ve a tomb esmentar-lo aquí perquè està lligat a dues obres seves: *Le Coup de grâce*, adaptada per Volker Schlöndorff, i *L'Oeuvre au Noir*, duta a la pantalla per André Delvaux (interpretació de Gian M^a Volonté), pel·lícula que ella no veié en vida. En el primer cas no va quedar gens satisfeta de les interpretacions del cineasta i en una llarga carta de gener del 1997 li va fer un reguitzell de retrets amb una duresa crítica i una fredor semblants a les del tracte amb el doctorand esmentat a l'inici d'aquest volum. En el segon, com que Delvaux també era belga i hi podia haver més afinitats o més tracte, no es va estar de fer-li suggeriments per a la realització de l'obra cinematogràfica, ni d'intervenir directament en el guió.

Tot i la seva personal manera d'enfocar-la, Yourcenar veia la traducció com el desig ardent d'anar més enllà de les paraules mateixes i acceptava que mai no s'aconsegueix la traducció perfecta, però es consolava d'aquesta realitat recordant que les tres quartes parts de tot allò que llegim són, precisament, traduccions. I citem:

*L'oeuvre de quelqu'un d'autre est mise en mes mains et je sens bien que je ne réussirai jamais à tout donner, à tout rendre [...] En vérité, il y a toujours des choses qui se perdent alors que l'art du traducteur serait de ne rien laisser perdre.*³⁸

A partir de la reflexió que susciten els textos que va escollir, constatem que Marguerite se sentí atreta per la recerca de universalitat, d'aquells temes que l'havien d'ajudar a desenvolupar una escriptura humanista, i atreta igualment per algunes de les literatures més allunyades de la tradició greco-romana i de la civilització europea -textos d'Amrita Pritam i els *Nô Modernes*. En podem deduir, a més a més, una notable fascinació per la diversitat de llengües i per determinats autors contemporanis. No hi ha cap dubte que per a ella les traduccions eren un mitjà per ampliar la cultura d'arribada i una veritable eina de comunicació. Insistirem en els lligams que trobem entre els textos que tradueix i les seves pròpies obres, de manera que els uns nodreixen les altres. El seu objectiu és revelar determinats éssers, servir de testimoni, prestar la seva veu a d'altres veus que ja han callat.

Si l'acte de traduir és alhora un acte de lectura i d'escriptura, Yourcenar va ser lectora atenta de Woolf, dels *Negro Spirituals*, de Kavafis i de la resta de les obres que va traslladar, tot i que sovint resultà intervencionista o excessiva com a escriptora que era, potser perquè en la seva concepció de la traducció-creació es revelava més *cibliste* que *sourcière*. Probablement forma part d'aquell estol de creadors o poetes que conceben la traducció com una altra manera d'escriure i que posen els seus propis passos entre els d'un altre. I si per a cadascuna de les seves traduccions va emprar una aproximació i un estil diferents, en funció dels reptes prosòdics de cada text però igualment en funció de les seves personals tries poètiques o de la seva implicació en l'afer, a partir d'aquestes maneres de procedir, podem catalogar-la, potser, entre els traductors hereus de Perrot d'Ablancourt i de tota la tradició de les *Belles Infidèles*. Infidelitats que Marguerite s'encarrega de justificar a Silvia Baron Supervielle de la manera següent: "*Les libertés prises ne m'offusquent pas du tout, car je crois qu'un traducteur de vers peut et doit en prendre pour conserver le chant*".³⁹

³⁸ Entrevista amb M. Yourcenar: "La poésie et la religion doivent rester obscures", dins *Magazine littéraire*, n. 153, octubre 1979.

³⁹ Carta de M. Yourcenar a S. Baron Supervielle. 11 d'agost del 1980. Arxius S. Baron S.

Per concloure aquest apartat, hi ha un poema de Lebrun que ens pot donar pistes per comprendre els criteris yourcenarians sobre traducció de poesia i sobre l'escola a la qual s'adhereix. Ella el va marcar amb una creueta a llapis en un volum de la seva biblioteca:

*Gardez-vous bien du mot à mot.
Horace et le goût le renient.
Tout pédant traduit comme un sot.
C'est la grâce, c'est l'harmonie,
Les images, la passion,
Non le mot, mais l'expression
Que doit rendre un libre génie.
Le plus fidèle traducteur
Est celui qui semble moins l'être.
Qui suit pas à pas son auteur,
N'est qu'un valet qui suit son maître.*

Seguint aquests principis, en no poques ocasions Yourcenar menysté l'exactitud a benefici de l'harmonia i de l'elegància prosòdiques, segons com ella les entén. Ella considera els poemes estrangers -o les obres estrangeres- com uns "exiliats" que cal integrar a la llengua i a la cultura franceses. I la traducció com una interpretació entre d'altres, i no com un intent -sovint impossible- d'obtenir una còpia idèntica a un original. Amb la seva manera de fer i amb l'autoritat que s'atribuïa sobre els textos que treballava i que també analitzarem d'aquí a unes quantes pàgines, podem dir que Yourcenar es trobava al bell mig dels conceptes novadors d'intertextualitat i de traducció / destrucció: "*Traduire c'est comme détruire un objet et tenter de le reconstruire avec ses débris*",⁴⁰ per als quals -com hem vist en les diferents consideracions sobre l'acte traductiu incloses en el capítol precedent- el traductor també és creador, autor o co-autor. Yourcenar hauria tractat la traducció dels poemes de Kavafis d'una banda materialitzant el postulat de G. Chapman, segons el qual l'empatia que el traductor sent per l'autor l'"autoritza" a situar-se per damunt del text original i a adoptar una actitud creativa, i de l'altra -conseqüència de l'anterior- avançant-se molt, amb el seu fer, a les més actuals concepcions i tendències de la pràctica traductiva, i obrint un important camí al dret indiscutible i innegociable de tot autor -i/o traductor- a la integritat de la pròpia obra i al principi de l'autoritat moral sobre el text que ha realitzat.

⁴⁰ CECCATTY, René (2003) "Adonis, poète charmeur de poussière", dins *Le Monde*, 13 agost (p. 20).

