

<http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.124>

УДК 821.133.1.Юрц.09:81'255.4

DE LA TRADUCTION A LA RÉ-ÉCRITURE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR POUR UNE POÉTIQUE PALIMPSESTE DE LA CRÉATION

Hanae Abdelouahed

orcid.org/0000-0001-8732-3934

hanae.abdelouahed@gmail.com

Professeur universitaire

Département d'études françaises

FLSH, Université Chouaïb Doukkali, El Jadida, Maroc

Avenue Jabrane Khalil Jabrane, 24000, B.P. 27 - El Jadida, Maroc

Résumé. Les écrits de Marguerite Yourcenar sont prolifiques et polymorphes, ils offrent une matière très riche pour l'analyse. Les critiques ont été unanimes que son œuvre est complexe ; une complexité susceptible d'être justifiée par le parcours d'une intellectuelle érudite qui a sillonné les siècles à travers l'exercice de la lecture, de la traduction et aussi la réécriture. La traduction, elle lui est une véritable passion, une autre manière d'écrire. La ré-écriture est la résultante de l'acte de traduire. Dans le cas de Yourcenar, elle est une refonte, un exercice littéraire et une herméneutique qui lui offre l'occasion d'une part, d'interroger ses idées et les idées des autres, d'autre part de s'autoanalyser, d'affirmer sa liberté et de réinventer sa vie, bref de se traduire. Réécrire est aussi re-construire un personnage, un destin, une Histoire, c'est aussi se re-construire, pallier ses défaillances, refaire ce qui est mal et authentifier ses émotions. La bipolarité traduction-ré-écriture est à ce stade une esthétique qui permet à l'écrivaine d'achever son Grand œuvre et de retrouver l'unité de sa méthode. Telle est la problématique que nous essaierons d'approfondir à travers quelques exemples que nous envisageons pertinents de l'œuvre de Marguerite Yourcenar tout en s'appuyant sur des études de la poétique moderne et de la littérature comparée qui s'intéressent à cette interaction entre les deux instances ; les œuvres (écriture première) à la traduction (écriture seconde).

Mots clés : traduction ; ré-écriture ; traduction littéraire ; poétique ; palimpseste ; Yourcenar.

Marguerite de Crayencour qui, par un jeu d'anagramme, devient Yourcenar est née en 1903, d'un père français et d'une mère belge morte quelques jours après sa naissance. À la mère absente se substitue un père passionné pour la culture et la littérature. Michel de Crayencour transmet à sa fille aussi le goût de voyage et du nomadisme. Femmes aux semelles de vent, elle effectue des voyages partout dans le monde même dans des contrées lointaines. Dans les années trente, elle s'installe en Grèce puis en Italie, elle retourne à Paris en 1938 où elle fait la rencontre de Grace Frick, celle qui va devenir son amour et avec qui elle choisit de s'exiler volontairement à l'île des Monts Déserts en Amérique. Ses pérégrinations se terminent par sa déclaration naturalisée américaine en 1947. Femme de Lettres, Yourcenar est une figure de proue, une des plus influentes de la deuxième moitié du XX^e siècle et première femme à siéger à l'Académie française. Érudite, imprégnée de culture classique, elle pratique conjointement écriture et critique ; elle a écrit des romans, nouvelles, mémoires, poésie, théâtre, mais aussi des mémoires et s'est donnée aussi à la pratique de la traduction. Qu'en est-il de son rapport à la traduction ? Qu'est-ce que la traduction pour Yourcenar ?

Le mécanisme de traduction sous-tend une activité de transposition qui se trouve pris en entrelacement avec l'activité de l'écriture dans le cas de Yourcenar :

Bon nombre d'écrivains ne différencient pas écriture et traduction, car il s'agit pour eux de la même activité. C'est ainsi que [...] Marguerite Yourcenar a constamment répété que, pour elle, écrire ou traduire était un geste identique (Savigneau 1993: p. 118–119).

Cette affirmation présuppose que la traduction n'est ni source de perte ni une expérience de deuil (P. Ricœur) pour l'auteur. En revanche, elle désigne un acte productif dans son opérationnel, consubstantiel à l'acte d'écriture à l'instar de Proust : « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (Proust 1989: p. 469). La traduction revêt ainsi une dimension poétique dans la mesure que c'est une tâche qui s'effectue en parallèle avec la création d'une œuvre considérée à son tour comme un tissu de traductions ou une création fondée sur une opération traduisante, c'est-à-dire, possible à traduire.

C'est au sein de cette osmose que s'inscrit notre communication

qui essaie d'étudier ce brassage de traduction / écriture à travers quelques exemples que nous envisageons scientifiquement pertinents à l'étude de notre problématique et de déceler dans ces derniers les images de traduction qui s'y articulent. Il s'agira de s'interroger au préalable sur le phénomène de la traduction disséminée dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar sous les auspices de traduction littéraire. Qu'elle soit effective ou souhaitée, nous pensons que cette pratique entrevoit la voie d'une herméneutique qui aboutit, par ricochet, à une poétique du traduire.

Une traduction prolifique et opérante

Le rapport à la traduction était caractérisé par des relations « subtilement désinvoltes » (Savigneau 1993: p. 123). Dans ses débuts, Yourcenar a pratiqué la traduction par besoin. Utilité patente, l'activité devient un exercice ludique qu'elle exerce avec subtilité grâce aux talents de polyglotte (elle maîtrise le grec, le latin, l'anglais, le japonais, l'italien). Toutefois, elle n'a pas fait carrière professionnelle dans cette traduction dite technique car sa prétention n'était pas de traduire le mot à mot et d'incorporer le statut d'un « pur écrivain », mais de renverser l'acte de traduction par un décentrement vers une traduction créatrice. Pour la commodité de notre propos, nous mettons l'accent sur les entreprises de traduction les plus marquantes dans son projet d'écriture afin d'étayer mieux cette question.

Le premier contact avec ce domaine était en 1937 avec la traduction des *Vagues* de Virginia Woolf, une traduction jugée de fausseté et d'infidélité au texte source par des traductrices qui se sont intéressées aussi à l'œuvre de Woolf. Élène Cliché a remarqué que le rythme du texte de Woolf est modifié par le « langage yourcenarien ». Quant à Viviane Forrester et Christine Reynier, elles soulignent que, par paradoxe, cette fausseté a donné naissance à une autre belle œuvre :

Marguerite Yourcenar a privilégié la poésie et le rythme du texte sans craindre de modifier l'original et d'imprimer sa marque, ne serait-ce que par l'emploi d'un style plus précieux que celui de Woolf, s'est davantage attachée à la lettre du texte (Reynier 1993: p. 80).

Il faut lire l'écueil dans une perspective productive de sorte que l'échec est instaurateur d'un nouvel ordre, créateur d'un cadre de superposition où chevauchent des tentatives d'imiter l'écrivain traduit et

de créer à la manière de cet écrivain. La prédilection des *Vagues* de Virginia Woolf provient d'ailleurs de la spécificité de son écriture qui s'inscrit dans le mouvement de la phénoménologie hégélienne où le roman devient une manifestation de l'esprit. Pour V. Woolf, le texte littéraire forme un laboratoire où le psychique se mêle au social, révèle les zones les plus obscures du corps et de l'esprit. Ce que Marguerite Yourcenar découvre chez Virginia Woolf est l'importance du sujet, la prégnance de l'Être au détriment d'un caractère. Dans la *Préface* qu'elle rédige pour la traduction de *The Waves*, elle note :

L'œuvre scintillante et vague de Virginia Woolf se place ici aux antipodes de Marcel Proust qui aboutit à la pulvérisation complète de l'Être mais chez qui les caractères atteignent leur forme-type de manies et de délires (Woolf 1937: p. 8–9).

Dans cette configuration la traduction constitue une partie immanente de l'écriture, elle envisage la possibilité de re-crée par le biais de réécriture (Meshonnic 1990: p. 315) qui vient subsumer l'exercice de la traduction dans sa contingence.

Le deuxième projet important dans la carrière de traductrice, et qui corrobore les intentions de l'auteur sus mentionnées est celui de la traduction du poète grec Constantin Cavafy en collaboration avec le traducteur grec Constantin Diamaras. Le choix du poète grec Constantin Cavafy vient de son amour pour la langue grecque qu'elle trouve proche de la langue française avec « cette pensée aussi sèche que souple » et « la juxtaposition perpétuelle du présent et du passé », une langue humanisée du moment qu'elle lui permet de retourner aux origines, de descendre dans les annales, de sentir l'exotisme incarné dans son premier sens : la rencontre de l'autre.

Ce qu'elle traduit chez Cavafy est sa vision cosmopolite, son prisme pour les motivations transhistoriques, sa conception de l'expérience charnelle comme un continuum afin d'embrasser l'immortalité voire l'éternité : « toute création humaine qui prétend à l'éternité doit s'adapter aux rythmes changeants des grands objets naturels, s'accorder au temps des astres » (Yourcenar 1970: p. 87) dit Hadrien en reprenant Cavafy. On remarquera à ce propos, que Yourcenar s'affiche de la tradition de traductologie normative d'obédience

cognitive et linguistique. Il existe dans l'activité de traduction qu'elle entretient une heuristique qui se cristallise dans une puissance créatrice en germes d'une femme qui veut gagner en ampleur un terrain réservé dans sa quasi-totalité aux hommes. Sa collaboration avec Diamaras a été couronnée justement des différends à propos des mécanismes de l'activité tarduisante :

Moi [Diamaras] je lui faisais la traduction mot à mot et elle « arrangeait ». Parfois le ton montait entre nous, chacun défendant ardemment sa position. [...] Marguerite souhaitait faire du style, en français. [...] cette traduction de Marguerite Yourcenar ne donne pas vraiment le climat particulier de la poésie de Cavafy. A mes yeux, elle demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec (Savigneau 1993: p. 118–119).

Les deux entreprises de traduction que nous avons évoquée témoignent d'un désir substantiel chez l'auteur-traducteur, un désir d'appropriation et de réinterprétation que Diamaras, traduisait par l'expression : « traduction conquérante ». Cette conquête joue d'une part le rôle d'un antidote contre la perte auquel tout traducteur est confronté du passage de texte de première main au texte de seconde main. D'autre part, sa performativité réside dans son aspect opérant qui accompagne dans un processus évolutif le projet d'écriture : « une occasion pour respirer entre deux projets romanesques » (Halley 2003: p. 468). Elle réoriente l'activité de traduction vers une poétique de l'écrire qui se mue en un intervalle où la création est relancée.

Une traduction productive

Les projets de traduction prolifèrent durant son parcours de femme de lettres (elle traduit *What Maisie Knew*, d'Henry James, en 1947, des *Poèmes* d'Hortense Flexner, en 1969, la musique et la poésie noire américaine dans son dernier ouvrage qu'elle publia : *Blues et Gospels* (1984)) comme un mouvement qui permet de s'intégrer dans une culture étrangère qu'elle désire faire intimement sienne, une histoire qu'elle transcende et dont l'objectif est de dépoussiérer les lieux communs, de procéder à un polissage qui abolit les frontières entre création et traduction et qui fonctionne comme un paradigme d'une herméneutique faisant prévaloir la diversité contre la fixité. La longévité de ce processus

est assurée grâce au double mouvement de la lecture : celui de se fondre dans l'œuvre et de retrouver l'impulsion qui dynamise la création de l'œuvre avant de se détacher d'elle pour trouver la distance nécessaire à l'interprétation. Du coup, la traduction se situe à l'entre-deux, elle émerge de ces interactions qui incombent *le statut quo* de l'auteur-traducteur divisé entre soi et autrui, entre le familier, le coutumier et l'exotique, l'étranger. Par ailleurs, traduire désigne un *habitus* de sorte que c'est par le dit acte que l'auteur se libère du conventionnel, prend conscience des problèmes de la condition humaine, s'arroge d'un espace pour s'approprier l'autre différent à « soi-même », un autre où est exilé l'étranger « à nous-même » (Kristeva).

Quête, consolation, compensation, altérité, sont autant d'images qui signifient mobilité. En effet, c'est la mobilité qui rend les frontières poreuses entre traduction comme pratique de seconde main et l'écriture comme un espace émergeant de la première opération dans le laboratoire consacré à Yourcenar. L'agencement dynamique de cet espace, tel qu'il ressort de ses proses, permet de résoudre le problème du rapport entre la continuité et la discontinuité de son projet. La mobilité du texte, est à notre sens, un des choix fondamentaux de l'esthétique universelle de l'auteur qui aspire créer des rapports dialogiques entre textes et contextes. L'intervalle refondé sert d'un dispositif opérant à la reconstruction d'un portrait de voix *varius multiplex multiformis* (Yourcenar 1977: p. 24) supposé reconstitué de/par l'Histoire et que ses romans traduisent avec dextérité. Pour étayer cette problématique nous nous attacherons à ces deux romans *les Mémoires d'Hadrien* (1951) et *l'Œuvre au Noir* (1968).

Avec Hadrien et Zénon, Yourcenar réinterroge le contemporain par son double le passé : Hadrien l'empereur romain meneur d'une politique éclairée est à l'image de la figure de l'homme d'état éclairé, le pacificateur et le reconstruteur auquel aspire un monde qui vient de sortir de l'abîme et des affres de la guerre. Législateur-politicien-artiste / mécène-empereur, il éprouve une fascination pour un humanisme épanoui qui dépasse les frontières, qui crée des ponts et des croisements entre cultures et hommes, un humanisme qui s'appuie sur une éthique du respect : « la haine, la sottise, le délire ont des effets durables, je ne vois pas pourquoi la lucidité, la justice et la bienveillance n'ont pas les leurs » (Yourcenar 1977: p. 77). Malgré les échecs qu'il a endurés et l'angoisse

où a sombré sa vie après la mort de son compagnon Antinoüs, il a pu faire de la paix un chemin spirituel pour se reconstruire contre la vieillesse et la maladie.

Zénon, le protagoniste de *l'Œuvre au Noir*, quant à lui est un témoin oculaire du schisme religieux qui a divisé l'Europe de l'époque (le XVI^e siècle) entre protestantisme et catholicisme, une fraction qui redessine en filigrane une Europe contemporaine à l'auteur divisée entre capitalisme et communisme. Impuissant devant les intérêts fonciers auxquels il ne peut pas lutter, Zénon crée son chemin à lui, son monde dans lequel il se déplace librement à travers les disciplines (la science, la littérature, la religion...) afin de surmonter la mélancolie et les situations périlleuses de son temps auxquels il est confronté. Ces voyages à la croisée des disciplines et sciences forment une panacée pour dépasser sa précarité.

Yourcenar reste à la limite de l'Histoire sans avoir l'intention d'écrire un roman historique, un genre qui reste toujours pour elle hybride car il fait joindre le réel au factuel, permet de s'adonner à des jeux intertextuels d'un point de vue discursif. Il est un genre commode pour jongler entre passé et présent au point que la frontière entre les deux mondes reste complexe et difficile à déterminer à travers une utilisation romanesque de l'Histoire relayée à une construction culturelle à partir des faits avérés admettant non seulement des fluctuations d'une époque à l'autre et d'un espace à l'autre, mais cette vérité se déclare comme la mise en scène de ce qui a déjà eu lieu dans le roman historique impliquant une distance et présuppose que la fin est donnée (Genette 1982: p. 79).

Le roman de Marguerite Yourcenar suggère une méditation intemporelle sur le sens de la vie et de la condition humaine élargissant ainsi le cadre historique pour le faire coïncider avec les préoccupations de la modernité. Il s'inscrit en solitaire dans le paysage littéraire des années 50/60. Le dialogisme établi implique une certaine conception de l'homme que l'on peut définir comme une anthropologie de l'altérité : « je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime » (Todorov et Bakhtine 1981: p. 147). L'Autre aide à voir, à retenir, à rassembler et à unifier. L'éclatement est celui de « [ce] moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques livres qu'il m'est arrivé d'écrire... ».

Vers une poétique –palimpseste du traduire

Le truchement de l'historique vient supplanter le projet de création de Yourcenar d'un acte poétique important celui de la réécriture qui s'interpose à l'acte de traduire. Pour étayer cet infléchissement, nous resterons aux préludes de ses deux romans. La réécriture est d'abord un exercice littéraire qui obéit à un double traitement, elle suppose un acte antérieur par rapport à un texte nouveau (Meshonnic). Yourcenar pense cette antériorité en aval dans sa représentativité de récit des origines :

Les trois quarts de ce que nous lisons est traduction. Nous lisons la Bible en traduction, les poètes chinois, les poètes japonais, les poètes hindous, Shakespeare quand on ne sait pas l'anglais, Goethe quand on ne sait pas l'allemand. On serait très limité si on ne disposait pas de traductions (Yourcenar 1980: p. 143).

L'aveu de Yourcenar n'est que cette béance de la mémoire culturelle comme une poétique qui tisse des interrelations dite citation (Compagnon) ou intertextualité (Rifaterre) mettant en avant une génétique complexe du texte littéraire par l'épreuve de la réécriture. L'auteur multipliera les assauts pour ré/ écrire son œuvre.

L'origine des *Mémoires d'Hadrien* remonte à une malle que Louis Dreyfus, un des amis de Marguerite Yourcenar, a envoyé à sa Petite Plaisance en Amérique. La malle contenait des papiers de famille et de vieilles lettres, correspondances accumulées par elle. Là, elle va tomber sur une lettre où s'était écrit « A mon cher Marc », elle parvient à se rendre compte qu'il s'agissait de Marc Aurèle, le destinataire de la longue lettre envoyée par Hadrien et qui va constituer la trame du roman entamé dans les années 30 sous forme de dialogues, publié en 1951. Quant à *L'Œuvre au Noir*, le roman est une refonte d'un ancien récit intitulé *D'après Dürer*. Il a été écrit en différentes étapes. Yourcenar expliquera qu'elle a écrit *La conversation à Innsbruck* en 1956 et 1957 puis le gros de l'ouvrage entre 1962 et 1965. Or, le livre n'apparaîtra qu'en 1968 en raison de difficultés avec Plon au terme d'une longue procédure.

Ce jeu de la réécriture entraîne non seulement la désintégration du narratif, mais aussi celle du discours, appuie l'idée qu'un texte ne peut exister *ex nihilo*, il se construit dans un état successif de textes entre soustraction et renouvellement. La succession ne relève pas seulement

d'un jeu ludique, elle est nécessité, un besoin inhérent à la condition de l'auteur menacé par la mort, une manière de se sauver, voire se re-crée au sein de ce dialogisme entre textes, genres et paradigmes d'invention. Tel est le fondement de la poétique du traduire chez Yourcenar : la réécriture lui donne occasion de perfectionner les parties, de les enrichir comme les avatars d'un objet unique, une sorte de parthénogenèse littéraire où elle n'aurait, en tant qu'origine qu'une part limitée, forme de palimpseste où les textes dialoguent, varient, se reprennent. La répétition comme le dit Deleuze a « pour corrélat le maximum de Différence » (Deleuze 1968: p. 5). Ré-écrire est en contrepartie tributaire de *se ré-écrire*, un processus au sein duquel l'écrivaine pallie ses défaillances, refait ce qui est mal et authentifie ses émotions afin de retrouver l'unité de sa méthode.

L'œuvre de Yourcenar est un immense palimpseste généré par de nombreuses traductions-recréations ayant pour finalité le dépassement du découragement du monde, le désespoir d'être et la paralysie de la création personnelle. Yourcenar-traductrice rassemble les multitudes voix comme une nappe secrète afin de défricher le terrain et de briser le silence qui entoure son rapport intime avec la littérature. Dans cet arsenal littéraire, la traduction pour Yourcenar fonctionne comme une médiation à l'acte d'écrire, car si traduire dans son étiologie est une quête de l'autre, l'écriture est le lieu des retrouvailles avec cet autre dans sa téléologie, le lieu où s'affirment l'Être et la Vérité. C'est à travers ce processus qu'elle parvient à ébranler le fixe, le figé, dans une capillarité dont la finalité est de réinventer « ce moi flottant et incertain » et à *possibiliser* la concordance avec autrui dans le sillage d'une histoire qui se construit du dehors, prédisposée à une fluidité transparente.

ВІД ПЕРЕКЛАДУ ДО ПЕРЕ-ЛИЦІОВАННЯ: ПАЛІМПСЕСТОВІСТЬ ПОЕТИКИ МАРГЕРІТ ЮРСЕНАР

Ана Абделуаед

orcid.org/0000-0001-8732-3934

hanae.abdelouahed@gmail.com

Докторка філологічних наук

Кафедра французької філології

Університет Шуаїб Дуккалі, Ель-Джадіда, Марокко

Вул. Джабран Халіл Джабран, 24000, В.Р. 27 Ель-Джадіда, Марокко

Анотація. Творчість Маргеріт Юрсенар, багата й багатогранна, є невичерпним матеріалом для аналізу. Критики одноставно визнають її творчість складною. Причому ця складність, ймовірно, зумовлена літературною та перекладацькою подорожжю ерудованої інтелектуалки крізь століття. Переклад для Юрсенар – справжня пристрасть, інший спосіб написання творів. Пере-лицювання – це результат акту перекладу. У випадку Юрсенар – це переробка, літературна вправа та герменевтичний акт, що дає авторці змогу, з одного боку, поставити під сумнів свої ідеї, а також ідеї інших, з іншого боку – це акт самоаналізу та самоствердження, спосіб переписати власне життя, одним словом, перекласти саму себе. Пере-лицювання – це також спроба переробити персонаж, долю, Історію, зрештою переробити саму себе, виправити свої недоліки, переробити те, що погано, й автентифікувати власні емоції. Біполярність переклад-пере-лицювання на цьому етапі постає як своєрідна естетика, яка дає змогу письменниці завершити свій Великий Твір та віднайти Свій Стиль. Це проблематика, яку ми пропонуємо розглянути за допомогою найбільш переконливих, на наш погляд, прикладів із творів Маргеріт Юрсенар, спираючись на сучасні дослідження у галузі поезики та порівняльного літературознавства, у фокусі уваги яких взаємодіють твори письменниці (*письмо первинне*) та її переклади (*письмо вторинне*).

Ключові слова: переклад; пере-лицювання; художній переклад; поезика; палімпсест; Юрсенар.

FROM TRANSLATION TO REWRITING AT MARGUERITE YOURCENAR FOR A POETIC PALIMPSEST OF CREATION

Hanae Abdelouahed

orcid.org/0000-0001-8732-3934

hanae.abdelouahed@gmail.com

University professor

French Studies Department

FLSH, Chouaib Doukkali University, El Jadida, Morocco

Avenue Jabrane Khalil Jabrane, 24000, B.P. 27 - El Jadida, Morocco

Abstract. Marguerite Yourcenar is the first woman to sit at the French Academy. His writings are prolific and polymorphous, offering very rich material for analysis. Critics were unanimous that his work is complex; a complexity likely to be justified by the journey of a learned intellectual who has crisscrossed the centuries through the practice of reading, translating and also rewriting. translation is a real passion for him, another way of writing.

Rewriting is the result of the act of translating. In the case of Yourcenar it is recasting, literary exercise and hermeneutics which offers him the opportunity on

the one hand, to question his ideas and the ideas of others, on the other hand to self-analyze, to affirm his freedom and to reinvent his life, in short to translate himself. To rewrite is also to re-construct a character, a destiny, a History, it is also to re-construct oneself, to overcome one's shortcomings, to remake what is wrong and to authenticate one's emotions. The translation-re-writing bi-polarity is at this stage an aesthetic that allows the writer to complete her Great Work and rediscover the unity of her method. This is the problematic that we will try to deepen through some examples that we consider relevant from the work of Marguerite Yourcenar while relying on studies of modern poetics and comparative literature which are interested in this interaction. between the two instances; works (first writing) to translation (second writing).

Keywords: translation; rewriting; literary translation; poetic; palimpsest; Yourcenar.

References

- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF, 416 p.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éditions Seuil, 480 p.
- Halley, A. (2005). *Marguerite Yourcenar en poésie : Archéologie d'un silence*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 604 p. <https://doi.org/10.1163/9789401202343>
- Julien, A-Y. (2002). *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*. Paris : PUF, 312 p.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 480 p.
- Proust, M. (1989). *À la recherche du temps perdu*. Collection de la Pléiade. Tome IV. Paris : Gallimard, 1728 p.
- Reynier, C. (1993). Compte-rendu de lecture de Virginia Woolf. Romans et nouvelles (Le livre de poche, Classiques modernes, La Pochothèque, 1993). *Études Britanniques Contemporaines*, no. 2, pp. 79–84.
- Savigneau, J. (1993). *Marguerite Yourcenar invention d'une vie*. Paris : Gallimard, 552 p.
- Todorov, T. et Bakhtine, M. (1981). *Le principe dialogique*. Paris : Seuil, 320 p.
- Woolf, V. (1937). *Les Vagues*. Traduction et préface de Marguerite Yourcenar. Paris : Stock, 269 p.
- Yourcenar, M. (1968). *L'œuvre au Noir*. Paris : Gallimard, 338 p.
- Yourcenar, M. (1970). *Les Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard, 323 p.
- Yourcenar, M. (1977). *Les Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard, 360 p.
- Yourcenar, M. (1980). *Les yeux ouverts*. Entretien avec Mathieu Galey. Paris : Le Centurion, 319 p.
- Yourcenar, M. (1981a). *Discours de réception à l'Académie française*, 22 janvier. URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marguerite-yourcenar> (consulté le 29 mai 2020).
- Yourcenar, M. (1981b). *Les Yeux ouverts entretien avec Mathieu Galey*. Paris : Livre de poche, 337 p.

Suggested citation

Abdelouahed, H. (2021). De la traduction à la ré-écriture chez Marguerite Yourcenar : pour une poétique palimpseste de la création. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 103, pp. 124–135. <http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.124>

Стаття надійшла до редакції 1.06.2021 р.

Стаття прийнята до друку 25.08.2021 р.