UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

MÔNICA DE MEIRELLES KALIL GODOI

# A TRADUÇÃO NA ESPIRAL DE POSIÇÕES ENUNCIATIVAS EM *FEUX*, DE MARGUERITE YOURCENAR, E *FIRES*, POR DORI KATZ

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

# A TRADUÇÃO NA ESPIRAL DE POSIÇÕES ENUNCIATIVAS EM *FEUX*, DE MARGUERITE YOURCENAR, E *FIRES*, POR DORI KATZ

Mônica de Meirelles Kalil Godoi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K14t

Kalil, Mônica
A tradução na espiral de posições enunciativas em Feux, de Marguerite Yourcenar, e Fires, por Dori Katz / Mônica Kalil ; orientador Álvaro Faleiros. - São Paulo, 2017.
149 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução. 2. Marguerite Yourcenar. 3. Dori Katz. 4. Feux-Fires. 5. Posições enunciativas. I. Faleiros, Álvaro, orient. II. Título.

KALIL, M. **A tradução na espiral de posições enunciativas em *Feux*, de Marguerite Yourcenar, e *Fires*, por Dori Katz.** Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas, Programa de Estudos da Tradução, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Marcílio, Isadora e Pedro*

**Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. Álvaro Faleiros, por sua visão, erudição e profundo conhecimento e por sua imensa sensibilidade e generosidade. Foi um prazer e uma honra tê-lo como orientador.

A Dori Katz, pela delicadeza, disponibilidade e prontidão com que sempre me recebeu. Uma pessoa admirável.

Ao meu marido, Marcílio, e aos meus filhos, Isadora e Pedro, a quem dedico este trabalho, pelo incentivo, pelo entusiasmo, pela paciência. E por acreditarem, sempre. Ao Marcílio, especialmente, meu companheiro de todas as horas, pelas muitas e tão ricas conversas.

À minha mãe, Anna, e ao meu pai, Kalil, pelo amor e cuidado de toda uma vida.

Aos professores e colegas de graduação e pós-graduação, entre os quais fiz grandes amigos, por tornarem esse meu percurso um caminho ainda mais bonito.

Aos funcionários da FFLCH-USP, pela atenção e gentileza de sempre.

E a Wanda Antunes, cujos olhos sempre brilhavam, por revelar “as fosforescências das pedras”.

*"Quando Marguerite Yourcenar se debruça sobre a folha em branco, em 1935, o vento leste varre o convés do navio e faz tremerem as páginas de sua caderneta, açoita o papel e o sangue, ameaçando tudo levar e afundar nas águas do Bósforo. É na sequência de uma crise passional que ela se põe a escrever essa coletânea, por ocasião de suas peregrinações nos Bálcãs e nesse Oriente Próximo sempre entre dois extremos: entre a Europa e a Ásia, entre duas guerras, entre um imaginário mítico poderosamente simbólico e uma experiência presente demasiadamente concreta.*

*Entre dois fogos, enfim."*[1]

*Antoine Bouet e Mathieu Péquignot*

---

[1] *"Quand Marguerite Yourcenar se penche sur sa feuille blanche, en 1935, le vent d'est balaie le pont du cargo et soulève les pages de son carnet, fouette le papier et le sang, menaçant d'emporter et de noyer le tout dans les eaux du Bosphore. C'est à la suite d'une crise passionnelle qu'elle se met à écrire ce recueil, lors de ses pérégrinations dans les Balkans et dans ce Proche-Orient d'entredeux : entre l'Europe et l'Asie, entre deux guerres, entre un imaginaire mythique puissamment symbolique et une expérience au présent qui n'est que trop concrète. Entre deux feux, en somme"* (AMBROISE et al., 2009-2010, p.7).

Obs: Todas as traduções são nossas, salvo indicação.

**Resumo**

KALIL, M. **A tradução na espiral de posições enunciativas em *Feux*, de Marguerite Yourcenar, e *Fires*, por Dori Katz.** 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Diferentemente das linhas adotadas por um bom número de trabalhos em Estudos da Tradução que têm por objetivo uma análise crítica de tradução ou uma tradução comentada, nosso projeto busca tratar a tradução, mais especificamente a tradução literária, não como um objeto em si, mas como parte integrante do processo de construção de uma obra. Para tanto, nosso pressuposto é a noção aristotélica de ato e potência. A nosso ver, a gênese da tradução literária, como potência, coincide com o início da escritura da obra, como ato, ou seja, a tradução literária é inerente à obra em estado virtual, como um ser em devir, podendo ou não vir a se materializar como obra traduzida. Sob essa ótica, acreditamos que toda e qualquer análise de tradução literária envolva um mergulho não apenas no contexto de sua produção e em seu produto final, mas também nos elementos que envolvem a produção da obra de partida. Baseando-nos nas noções de Dominique Maingueneu (2001) a respeito do contexto da obra literária e no alicerce linguístico em enunciação oferecido por Émile Benveniste (1976), pudemos associá-los a outras importantes contribuições, como os conceitos de posição tradutória, projeto de tradução e horizonte do tradutor propostos por Antoine Berman (1995) que, se observados relacionalmente dentro de cada espaço de negociação que constitui todo processo tradutório em suas diversas etapas, pressupõem necessariamente uma esfera ética. Ao adotarmos a noção proposta por Maurício Mendonça Cardozo (2007), baseando-se em Henrique C. de Lima Vaz (2015), que traz o conceito da palavra ética originalmente como lugar, podemos entendê-la como sendo a consciência da posição que se ocupa em uma dada relação – o lugar de onde se fala e para quem se fala –, oferecendo, assim, campo fértil para pensarmos efetivamente a ética da tradução como práxis e projetá-la em termos bermanianos. Sob esse arcabouço teórico, a questão das posições enunciativas emerge de maneira fundamentada para uma análise do caso específico da tradução *Fires* (1981), por Dori Katz, a partir da obra *Feux* (1936), de Marguerite Yourcenar, em que diversas são as variáveis, que não a relação isolada entre tradutor e texto de partida. Em *Feux-Fires*, aquilo que chamaremos de uma espiral de posições enunciativas compõe um quadro bastante particular em tradução literária.

Palavras-chave: Marguerite Yourcenar; Dori Katz; *Feux*; *Fires*; Tradução literária; Posições enunciativas.

**Abstract**

KALIL, M. **Translation in the spiral of enunciative positions in *Feux*, by Marguerite Yourcenar, and *Fires*, by Dori Katz.** 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Unlike the line adopted by many works in Translations Studies whose purpose are translations critical analysis or commented translations, our project aims at approaching translation, and more specifically literary translation, not as an object in itself, but as an integral part of the building process of a literary work. Assuming Aristotle's concept of potency and act, in our view, the genesis of literary translation, as potency, coincides with the beginning of the literary work's writing, as an act, i.e. , the literary translation is inherent to the literary work in a virtual state, as a being to be, whether it is eventually materialized as a translated literary work or not. From this perspective, we believe that each and every analysis of literary translation involves not only jumping into its context of production and its final product, but also into the elements surrounding the production of the source work. Based on the notions of Dominique Maingueneau (2001) about the context of the literary work and on the linguistic grounds offered by Émile Benveniste (1976), we managed to associate them to other important contributions, such as the concepts of translational position, translation project, and horizon of translation proposed by Antoine Berman (1995), which necessarily assume an ethical domain if regarded in a relational perspective within every negotiation space that constitutes each translation project in its many phases. By adopting the notion proposed by Maurício Mendonça Cardozo (2007) based on Henrique C. de Lima Vaz (1999), who presents the concept of the word ethics originally as a place, it may be understood as the awareness of the position one holds in a given relation – the place where one speaks from and to whom –, thus offering fertile ground for ethics in translation to be effectively viewed as praxis and to be projected in bermanian terms. Under this theoretical framework, the question of enunciative positions emerges in a well-founded way for an analysis of the particular case of the translation *Fires* (1981), by Dori Katz, of the work *Feux* (1936), by Marguerite Yourcenar, in which many are the variables, other than the isolated relation between the translator and the source text. In *Feux-Fires*, what we call a spiral of enunciative positions compose a very specific scenario in literary translation.

Keywords: Marguerite Yourcenar; Dori Katz; *Feux*; *Fires*; Literary translation; Enunciative positions

**Sumário**

**Apresentação** .....11

**1. *Feux*: posições enunciativas em jogo**.....15

1.1. Posição, projeto e horizonte.....15

1.2. Texto, contexto e instâncias.....18

1.3. A ética como lugar, a tradução como negociação.....24

**2. Marguerite Yourcenar: horizontes em contexto**.....26

2.1. Yourcenar e *Feux* no contexto europeu.....26

2.2. Yourcenar e *Feux-Fires* no contexto norte-americano.....32

**3. *Feux*: texto e instâncias enunciativas**.....37

3.1. A natureza estruturante das posições enunciativas em *Feux*.....37

3.2 Texto e cenografia na composição poética em *Feux-Fires*.....45

**4. *Fires*: posições enunciativas na tradução** .....70

4.1 Com a palavra, Dori Katz.....71

4.2 Katz sob a luz das noções bermanianas e da ética como lugar.....89

4.3 O posicionamento enunciativo de "Katz tradutora em *Fires*".....95

**5. Considerações finais**.....103

**Referências bibliográficas** .....105

**Apêndices**

A. Corpus contrastivo de zonas textuais significativas em *Feux* e *Fires*.....107

B. Transcrição na íntegra, em inglês, da entrevista com Dori Katz.....129

## Apresentação

A tradução brasileira *Fogos* (1983), por Martha Calderaro, da obra *Feux* (1936), de Marguerite Yourcenar, foi-me apresentada por Wanda Antunes, professora da disciplina de Filosofia, em 1985, meu último ano escolar. Eu contava, então, com dezesseis anos. Ao longo destes mais de trinta anos e de minhas inúmeras releituras tanto da tradução brasileira quanto do texto-fonte em francês, essa obra, tão densamente permeada de erudição e subjetividade, permaneceu para mim sempre um texto ainda a desvendar.

Tantos anos depois, sendo o português, o inglês e o francês meus idiomas de trabalho em tradução, quando preparava um projeto para me candidatar ao Mestrado, no programa de Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, ocorreu-me verificar a existência de uma tradução de *Feux* (1936) em língua inglesa a fim de propor uma análise contrastiva com a tradução brasileira.

De fato, havia uma edição americana, *Fires* (1981), com tradução de Dori Katz, curiosamente em colaboração com a própria Marguerite Yourcenar, que vivia, então, nos Estados Unidos desde as vésperas da Segunda Guerra Mundial. Embora extremamente interessante, imaginei que essa singularidade pudesse gerar algum desequilíbrio entre as duas traduções que eu me propunha a comparar, mas optei por manter a proposta em meu projeto.

Dei início ao Mestrado e, logo no segundo mês, tendo em vista uma viagem de apenas seis dias já programada para Nova York, pensei em buscar uma forma de entrar em contato com a tradutora da edição americana. Quem sabe ela não viveria em Nova York? Quem sabe não teria disponibilidade de encontrar-se comigo nesse curto período de tempo em que eu estaria por lá?

Eu havia descoberto que Dori Katz era professora emérita de Línguas Modernas e Literatura no Trinity College, em Hartford, no estado americano de Connecticut. Telefonei para a faculdade e eles foram bastante simpáticos em me fornecer seu endereço elerônico e seu endereço físico em... Nova York! Imediatamente enviei a Dori Katz um e-mail, expondo resumidamente meu projeto e solicitando um encontro em qualquer dia que ela escolhesse naquela semana de abril de 2014 em que eu estaria na cidade. Para minha surpresa, menos de uma hora depois, eu recebia de volta um e-mail em que ela propunha dia, hora e local para, gentilmente, conceder-me uma entrevista, durante a qual revelou detalhes extremamente interessantes e únicos desse processo de tradução realizado em conjunto com uma escritora bastante conhecida por sua personalidade forte e controladora.

A partir daí, o desequilíbrio entre o material levantado sobre a tradução americana e aquele relativo à tradução brasileira apenas cresceu, já que eu ainda nem sequer conseguira alguma forma de contato com Martha Calderaro. Além disso, diante das informações obtidas na entrevista com Dori Katz, uma análise do processo de tradução da edição em inglês passou a me parecer mais interessante do que a análise crítica do produto das traduções em si. Dessa forma, o escopo de meu projeto original transformou-se, tendo sido a tradução brasileira deixada de lado.

O projeto passou, então, a se estruturar em torno do processo tradutório envolvendo o texto em francês e a tradução em inglês americano. A ideia, que me é cara, especialmente em tradução literária, de que a tradução já existe, aristotelicamente, como potência no ato de escritura de uma obra, levou-me a valorizar todo o processo de construção de *Feux* (1936), desde sua motivação e concepção até seus desdobramentos para desembocar, finalmente, em *Fires* (1981).

Diante da materialidade dos textos em francês e inglês e da concretude dos enunciados que se ergueram a meus olhos, fui despertada para questões relativas às posições enunciativas, levando em consideração o texto-fonte e o texto-meta, num movimento de ir-e-vir entre aquilo que, a princípio, chamaria de interior ou exterior às obras *Feux* e *Fires*. Foi assim que, para pensar esse movimento, organizei a dissertação em quatro capítulos, seguidos de uma reflexão final.

O capítulo introdutório do presente trabalho divide-se em três partes. A primeira apresenta as noções de posição tradutória, projeto de tradução e horizonte do tradutor propostas por Antoine Berman, em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), inerentes a todo processo de tradução, mais especificamente aos de tradução literária.

Em seguida, à luz de *O contexto da obra literária* (2001), de Dominique Maingueneau, e *Problemas de linguística geral* (1976), de Émile Benveniste, destacam-se as noções de enunciação e enunciado, englobando desde o posicionamento do autor no campo literário até as construções narrativas, em um mergulho que vai daquilo que parece mais externo à obra até o detalhe mais interior, como as escolhas pronominais, verbais e lexicais, buscando esclarecer que o processo não se dá de forma compartimentada, mas em um *continuum*.

Philippe Willemart e sua “roda da escritura”, de *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009), vem juntar-se a Maingueneau e Benveniste e contribuir para o entendimento da alternância de posições enunciativas no processo da escrita e, acrescente-se, da tradução.

No entendimento do processo tradutório como negociação de posições e, portanto, sujeito a uma prática ética, a terceira parte do capítulo introdutório traz a ética como lugar, conforme noção proposta por Maurício Mendonça Cardozo, em “Ilóquio ou por uma mecânica ética da tradução” (2007), a partir de Henrique Cláudio de Lima Vaz, em *Escritos de filosofia IV. Introdução à ética filosófica 1* (2015).

O segundo capítulo apresenta, em sua primeira parte, a escritora Marguerite Yourcenar, o contexto de produção de *Feux* (1936) dentro de sua obra e a maneira como a obra se estrutura dentro desse contexto, destacando conceitos de Dominique Maingueneau (2001). Algumas críticas da época e comentários de estudiosos a respeito da autora e da obra também ajudam a ilustrar o relato.

A segunda parte do Capítulo 2 trata do contexto da tradução de *Feux* (1936) para o inglês americano *Fires* (1981), por Dori Katz, em colaboração com a autora, e traz informações interessantes sobre o mercado editorial de tradução nos Estados Unidos, além de impressões e comentários de profissionais cuja atuação os tenha colocado em relação direta com a edição norte-americana de *Fires*, em 1981, ou que atualmente trabalhem nas editoras responsáveis pela primeira edição ou tiragens posteriores.

O Capítulo 3, em sua primeira parte, apresenta, no nível textual, situações ilustrativas do comportamento de alternância de diferentes posições enunciativas identificadas em *Feux* (1936), evidenciando-se em uma espiral que se revela estruturante da obra. Essa análise conta com o respaldo de Dominique Maingueneau (2001) e de Émile Benveniste (1976) na fundamentação das posições enunciativas a partir dos recursos textuais.

Na segunda parte do terceiro capítulo, são percorridos alguns excertos que constam do corpus contrastivo (Apêndice A) construído a partir de zonas textuais significativas, tanto em *Feux* (1936) quanto em *Fires* (1981), conforme metodologia de Antoine Berman (1995) descrita no Capítulo 1.1, com breves considerações sobre o texto-fonte e as soluções tradutórias adotadas no texto-meta, a título ilustrativo da presença de duas novas posições enunciativas identificadas, além daquelas já descritas em 3.1. Em seguida, também ilustrada por excertos do corpus, apresenta-se a cenografia de cada uma das histórias, valendo-se de preceitos de Maingueneau (2001) e Benveniste (1976), conforme o Capítulo 1.2, e de comentários presentes no estudo *Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar* (AMBROISE et al., 2009-2010), realizado por alunos de graduação da Faculdade de Letras, Ciências da Linguagem e Artes da Universidade Lumière Lyon 2.

O Capítulo 4 dá destaque, inicialmente, à palavra direta de Dori Katz, trazendo a tradução da entrevista por ela concedida a nós em abril de 2014, cuja transcrição, em inglês, encontra-se no Apêndice B. Em 4.2, relacionam-se as informações e impressões apresentadas por Katz às noções bermanianas de posição, projeto e horizonte (BERMAN, 1995), conforme o Capíutlo 1.1, e à noção de ética como lugar e tradução como negociação exposta em 1.3.

O terceiro e último item do Capítulo 4 traz exemplos ilustrativos de excertos nos quais parece apresentar-se, de maneira mais marcada, a posição enunciativa da tradutora, especialmente em alguns enunciados que envolvem aspectos religiosos.

Finalmente, algumas considerações sobre o projeto e o processo pretendem propor que se mantenha aberta e viva uma discussão a respeito da relevância da literatura em tradução literária. Embora aparentemente óbvio, o foco na literatura em si parece ser, com frequência, relegado a segundo plano em virtude de questões práticas mais prementes desse ofício que opera na passagem de uma materialidade textual a outra e em cujo ínterim desvenda-se a linguagem e revela-se a enunciação, essa instância de mediação entre o conhecimento internalizado de uma língua e o ato de realização desse conhecimento, entre o dizer e o dito.

# 1. *Feux*: posições enunciativas em jogo

## 1.1. Posição, projeto e horizonte

*"Je me refuse à faire de toi un objet, même quand ce serait l'Objet Aimé."* [2]

Ao escolhermos trabalhar com a tradução americana *Fires* (1981), por Dori Katz, da obra *Feux* (1936), de Marguerite Yourcenar, pareceu-nos importante recorrer a algum teórico cuja metodologia enfocasse não apenas a tradução de maneira geral, mas, mais especificamente, a tradução literária.

Antoine Berman, em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), propõe um esboço de método para análise crítica de traduções percorrendo um trajeto analítico composto por etapas sucessivas, sendo a primeira delas a leitura e releitura do texto traduzido a fim de verificar sua consistência imanente e independente do texto de partida e, também, seu nível de vida imanente. É na releitura que se observam as zonas problemáticas e as zonas que Berman qualifica como miraculosas, em que se revelam passagens não apenas visivelmente bem solucionadas, mas também uma escritura de tradução, uma escritura estrangeira harmoniosamente redigida na língua de chegada. Para Berman, são essas zonas textuais que produzem novidade na língua de chegada, trazendo graça e riqueza ao texto traduzido.

Após essa etapa permeada pelas impressões de leitura e releitura do texto traduzido, passa-se à leitura do texto de partida, deixando-se de lado o texto de chegada e buscando-se fazer um levantamento dos traços estilísticos que caracterizam a escritura e a língua de partida, suas formas frásticas, encadeamentos, utilização de classes gramaticais, palavras recorrentes, palavras-chave. Aqui, o leitor-tradutor aproxima-se do crítico-tradutor. Trata-se de uma pré-análise que nada mais é que um preparo para a confrontação das zonas textuais selecionadas do texto de partida e do texto de chegada. Tem início, então, o trabalho de seleção de zonas significativas de exemplos estilísticos que confiram ao texto original sua visão e seu centro de gravidade. Em geral, essas zonas se destacam a partir de uma leitura interpretativa, em que o sentido da obra é revelado.

No presente trabalho, essa etapa se refletiu na construção, a partir de uma leitura crítica, de um corpus contrastivo das zonas textuais que nos pareceram significativas em *Feux* (1936)

[2] "Recuso-me a fazer de ti um objeto, ainda que seja o Objeto Amado." (YOURCENAR, 1974, p.71)

e em *Fires* (1981). É com base nesse corpus que se dará adiante, nos capítulos 3 e 4, a exposição de nível textual das questões de posição enunciativa.

Na terceira etapa, Berman (1995, p.74-83) introduz as noções de posição tradutória, projeto de tradução e horizonte do tradutor como elementos a serem considerados em uma análise crítica de tradução, valendo-se não apenas de uma leitura interpretativa do texto traduzido, mas também de todo e qualquer material que traga a palavra do tradutor a respeito de seu fazer tradutório, a saber, prefácios, posfácios, artigos, entrevistas.

A posição tradutória diz respeito à concepção e à percepção do traduzir reveladas em um compromisso resultante de uma elaboração entre a pulsão do traduzir e a internalização de normas do discurso ambiente sobre tradução, constituindo a subjetividade do tradutor.

O projeto de tradução, por sua vez, é

> determinado, ao mesmo tempo, pela posição tradutória e pelas exigências sempre específicas impostas pela obra a ser traduzida. [...] O projeto define a maneira pela qual o tradutor, de um lado, realizará a *translação* literária e, de outro, assumirá a tradução em si, escolherá um "modo" de tradução, uma "maneira de traduzir"[3] (BERMAN, 1995, p.76).

O projeto implica escolhas conceituais e formais, por exemplo, a opção por uma edição bilíngue, a inclusão de paratextos, a manutenção da integralidade ou a partição do conjunto. Para Berman, em uma espécie de dilema de causalidade, o projeto não é real senão na tradução que, por sua vez, não é senão a realização do projeto, "revelando *como* ele foi realizado (e não, enfim, se ele foi realizado) e quais foram as *consequências* do projeto em relação ao original"[4] (BERMAN, 1995, p.77).

Por fim, tem-se o horizonte do tradutor, que pode ser definido como "o conjunto dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que 'determinam' o sentir, o agir e o pensar de um tradutor"[5] (BERMAN, 1995, p.79). São, portanto, os elementos a partir dos quais

---

[3] *"[...] déterminé[s] à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire. […] Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la* translation *littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire"."*

[4] *"[...] révélant comment il a été réalisé (et non, finalement, s'il a été réalisé) et quelles ont été les* conséquences *du projet par rapport à l'original."*

[5] *"[...] l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur."*

o trabalho de tradução será efetivamente realizado, circunscrevendo a posição tradutória e o projeto de tradução diante do caráter estrangeiro da letra a partir da qual se originou o sentido.

Nossa pesquisa beneficiou-se da possibilidade de entrevistar Dori Katz, em 2014, para colher na fonte, com toda a sua subjetividade, os elementos que nortearam sua atuação, ainda que muitos pontos lhe tenham ficado perdidos na memória, mais de trinta anos após o evento da tradução.

Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), voltando-se para a questão ética, Antoine Berman afirma que "a tradução, com seu objetivo de fidelidade, pertence *originariamente* à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*". Nesse sentido, continua Berman, "o objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra" (BERMAN, 2007, p.70).

Dentro desse quadro, a posição tradutória, o projeto de tradução e o horizonte do tradutor, conforme Berman (1995), são de suma importância para uma análise crítica − e, por que não dizer, ética − da tradução. Mas, dentro de uma perspectiva ética relacional, em que a questão se dá sempre na esfera humana, envolvendo uma relação com um Outro, observamos que o próprio lugar de fala de um tradutor se modifica na prática tradutória dentro de cada contexto determinado de produção.

No entanto, antes de nos aprofundarmos um pouco mais na questão ética, à luz de Maurício Mendonça Cardozo e Henrique Cláudio de Lima Vaz, convém apresentar o pensamento de Dominique Maingueneau e Émile Benveniste em torno das noções de enunciação e de contexto que também nortearam nossa pesquisa. Cabe observar que partiremos dos conceitos linguísticos relativos a enunciação e enunciado como dados, não sendo objeto deste trabalho tratar de sua fundamentação.

## 1.2. Texto, contexto e instâncias

> *"La mort pour atteindre le fuyard doit se mettre en mouvement, perdre cette fixité qui nous fait reconnaître en elle le dur contraire de la vie."* [6]

A obra literária, por seu caráter essencialmente enunciativo, implica as noções de autor e de instâncias enunciativas, às quais se concedem lugares de fala. Partindo desse princípio, podemos pensar o processo de tradução literária não apenas como um jogo de identificação de posições enunciativas internas ao texto de partida e sua remobilização no texto de chegada, mas também envolvendo o tradutor como sendo uma instância enunciativa em alternância entre aquilo que é interior e aquilo que é exterior à obra, não como cisão, mas como *continuum*.

Nos termos do linguista francês Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (2001), para a articulação de uma obra em seu contexto, é preciso superar a divisão entre o que é externo ou interno ao texto tão presente nas linhas dominantes dos estudos literários, quais sejam, a da orientação histórica e a da orientação estilística. Para Maingueneau, novas pesquisas e correntes ligadas à enunciação linguística, à pragmática e à análise do discurso "impuseram uma nova concepção do fato literário, a de um ato de comunicação no qual o *dito* e o *dizer*, o texto e seu contexto são indissociáveis" (MAINGUENEAU, 2001, p.x).

A partir de um movimento de dentro para fora da obra, partindo do *dito* em direção ao *dizer*, buscamos auxílio em Émile Benveniste, no nível textual, para depois retornar a Maingueneau, no nível contextual. Esse movimento, claramente, ocorre também no sentido inverso, sempre se permeando um ao outro.

Benveniste, em *Problemas de linguística geral* (1976), apresenta a linguagem como a possibilidade de subjetividade, por sua capacidade de viabilização da expressão, e o discurso como aquilo que provoca a emergência dessa subjetividade, a partir de suas instâncias específicas. Para ele, "o fundamento da subjetividade está no exercício da língua" (BENVENISTE, 1976, p.288) e, para qualquer língua, haverá sempre uma organização de relações pessoais, espaciais e temporais a sustentar a revelação dessa subjetividade. A configuração das posições enunciativas sustenta-se, em termos linguísticos, nas diversas opções autorais de classes gramaticais, escolhas lexicais, e tempos e vozes verbais. Evidentemente, no caso das traduções, como é o nosso aqui, observamos a alteração do comportamento das línguas a partir dos recursos e da estrutura de seus sistemas próprios, em situações enunciativas

---

[6] "A morte, para alcançar o fugitivo, deve colocar-se em movimento, perder essa imobilidade que nos faz reconhecer nela o duro contrário da vida." (YOURCENAR, 1974, p. 38-39)

separadas no tempo, no espaço e no exercício expressivo de sujeitos diversos. É preciso lembrar que as formas linguísticas não remetem "à 'realidade' nem a posições 'objetivas' no espaço ou no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém" (BENVENISTE, 1976, p.280), independentemente do fato de a ocorrência enunciativa se dar no mesmo idioma ou em outro.

Cabe também destacar a diferenciação que Émile Benveniste faz entre dois sistemas que se manifestam em diferentes planos de enunciação: o plano histórico da enunciação e o plano discursivo.

Para Benveniste, a enunciação histórica desenvolve-se na forma da terceira pessoa, dentro de uma relação de personalidade, portanto, sem relação de subjetividade, já que "'eu-tu' possui a marca de pessoa: 'ele' é privado dela" (BENVENISTE, 1976, p.254), é uma não-pessoa cuja marca é a ausência que a diferencia da unicidade específica de "eu" e "tu", sempre singulares e presentes como o "eu" que enuncia e o "tu" a quem esse "eu" se dirige. O plano discursivo supõe, portanto, um que fala e outro que ouve, em uma interação em que o primeiro busca, de alguma maneira, exercer influência sobre o segundo. É na instância discursiva, em referência atual, que o "eu" se configura como sujeito.

Os textos literários trazem em seu bojo a convivência de ambos os planos de enunciação, sendo próprio da linguagem permitir a passagem instantânea entre um e outro por meio da mobilização do sistema temporal. A identificação dessa mobilização permite entender quais posições enunciativas estão em jogo, algo fundamental em um processo de tradução literária. No caso específico de *Feux-Fires*, como veremos adiante, admitimos o evento de ao menos sete instâncias enunciativas de apropriação desse "eu" que se configura como sujeito.

Ampliemos agora nosso foco e voltemos novamente a Dominique Maingueneau (2001), para quem a literatura é um ato a exercer influência por meio da definição de regimes enunciativos e de papéis em uma sociedade:

> A literatura também consiste numa atividade; *não apenas ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere sua própria presença nesse mundo*. As condições de enunciação do texto literário não são uma estrutura contingente da qual este poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculadas a seu sentido (MAINGUENEAU, 2001, p.19).

Por ser a enunciação das obras, portanto, "parte integrante do mundo que pretensamente representam" (MAINGUENEAU, 2001, p.19) – nas palavras de Marguerite Yourcenar, "*Tout*

*livre porte son millésime et il est bon qu'il le fasse*”[7] (YOURCENAR, 1974, p.13) – e pelo fato de o processo tradutório ter de ser, necessariamente, um mergulho profundo na obra, acreditamos não haver como fazê-lo sem o entendimento – ou, ao menos, o conhecimento – do contexto em que a obra literária foi produzida e a partir do qual se estruturou sua cenografia.

Partindo das noções de enunciado – o “dito” – e de ato de enunciação – o “dizer” –, Maingueneau afirma ser o confronto entre eles aquilo que constitui a dimensão essencial de toda obra literária. Legitimada justamente por essas tensões, “não apenas ela constrói um mundo, mas ainda deve administrar a relação entre esse mundo e o evento que seu próprio ato de enunciação constitui, o qual não pode ser simplesmente rejeitado para fora do mundo representado” (MAINGUENAU, 2001, p.158). No caso específico de *Feux* (1936), objeto de nossa pesquisa, elementos do cenário artístico da época misturam-se à cenografia de uma Antiguidade clássica, recurso recorrente entre autores dos anos 1930-1940, conforme nos revelará Sophie Galabru (2013) mais adiante.

Maingueneau (2001) propõe, assim, observar a cenografia sobre a qual a obra se constitui e que é, por ela, validada. Essa situação de enunciação inscreve a narrativa em um tempo-espaço definido, compartilhado pelo narrador e pelo narratário, as instâncias discursivas do “eu” e do “tu”. É no movimento da leitura que a narrativa, enquanto encadeamento, legitima a cenografia que a viabiliza. A cenografia seria, portanto, uma articulação entre o escritor e o momento de escrita e, em certa medida, entre o leitor e o movimento de leitura, entre o tradutor e o processo de tradução.

Insere-se aqui a questão da posição enunciativa, do lugar de fala, da voz do sujeito enunciador no momento da enunciação. Maingueneau evoca o conceito de *ethé* ou etos, da retórica antiga, como sendo o conjunto de características que os oradores emprestam a si mesmos, implicitamente, “não o que dizem explicitamente sobre si próprios, mas *a personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir*” (MAINGUENEAU, 2001, p.137). Ao escrever, ao ler, ao traduzir, posicionamos nossa fala em uma cenografia estabelecida e constantemente recriada por esses atos enunciativos. Ao traduzir *Feux* (1936) em conjunto com Marguerite Yourcenar, Dori Katz negocia constantemente sua posição enunciativa, sua subjetividade na maneira de procurar expressar, em inglês, o que a autora expressou em francês.

[7] “Todo livro traz a marca de seu tempo, e é bom que o faça.”

Entra em jogo, então, a questão das línguas, códigos de linguagem próprios de cada escritor, leitor ou tradutor, sendo que a língua não constitui apenas um ferramental apriorístico e estável, mas é "parte integrante do posicionamento da obra" (MAINGUENEAU, 2001, p.101).

Maingueneau apresenta também a questão do posicionamento do escritor no campo literário, as circunstâncias de enunciação em que a obra é produzida e as escolhas que privilegiam um ou outro gênero. No caso de *Feux* (1936), obra que Marguerite Yourcenar se recusa a enquadrar em qualquer gênero, como mostraremos adiante, é esse próprio posicionamento que se constitui como uma dimensão do discurso.

> Mesmo se uma obra que se pretendia liberada de qualquer gênero revela-se retrospectivamente muito condicionada nesse plano, deve-se levar em consideração sua pretensão a transcender qualquer gênero, pois essa pretensão faz parte de seu sentido, assim como a de certos clássicos a não inovar, a produzir obras dependentes de gêneros já consagrados e, se possível, antigos (MAINGUENEAU, 2001, p.71).

Há também a questão biográfica, pois toda obra insere-se em um tempo e em um espaço dentro do percurso, sempre singular, da vida de um escritor. Segundo Maingueneau (2001), assim como a literatura é parte da sociedade que representa, a obra também é parte da vida do escritor. Em *Feux* (1936), a motivação da escrita foi explicitamente de ordem pessoal, como veremos adiante, no Capítulo 2.1. Podemos afirmar, ainda, que a obra traduzida, *Fires* (1981), também teve um tempo-espaço específico na vida da escritora pelo fato de ela ter participado ativamente do processo de tradução *Feux-Fires*, quase cinco décadas depois da escritura do texto-fonte, conforme ilustraremos nos Capítulos 2.2 e 3.

Maingueneau defende, ainda, que toda obra seria não apenas sua enunciação, mas sua totalidade material. Assim,

> [...] *será preciso levar em consideração as condições da atividade enunciativa*. Isso não diz respeito apenas às obras que por alguma "*mise en abyme*" refletem sua enunciação. Até as ficções que parecem desenvolver-se ignorando sua enunciação organizam-se a partir do tipo de paratopia associado ao posicionamento do escritor no campo literário (MAINGUENEAU, 2001, p.173).

Conforme Maingueneau, há o conceito de paratopia do escritor que se refere a uma localidade paradoxal e diz respeito à "negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização

parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar" (MAINGUENEAU, 2001, p.28). Podemos estender esse conceito a uma paratopia do tradutor. Especificamente em tradução, para nós, conforme fundamentaremos a seguir, no Capítulo 1.3, essa negociação configura uma questão ética, do ponto de vista da ética como lugar.

Maingueneau nos apresenta, ainda, o conceito da duplicidade enunciativa, segundo o qual "a enunciação deve gerir uma **duplicidade** irredutível, *articular o que a obra representa sobre o evento enunciativo que esse ato de representação constitui*" (grifos do autor, MAINGUENEAU, 2001, p.157).

Em resumo, a obra, enquanto enunciado, é o "suporte de um ato de discurso socialmente reconhecido" (MAINGUENEAU, 2001, p.122), é o texto discursivo em sua materialidade a refletir sua própria enunciação, instância em que reside a intenção do ato discursivo a partir da qual se produz o evento enunciativo e que é, pelo enunciado, legitimada. Assim, aquilo que toda obra *diz* é transportado por seu duplo, o *dizer*, e é fundamental, no caso das obras literárias, que não se veja somente o *dito*, mas "o confronto entre esse dito e o ato de enunciação" (MAINGUENEAU, 2001, p.158). A obra não apenas constitui o mundo criado – a cenografia da enunciação via enunciado –, mas também gere a relação entre essa construção e o ato de enunciação que lhe deu vida, lembrando que o sujeito da enunciação pode ocupar diversas posições. É essa tensão produzida a partir da relação entre enunciado e enunciação que legitima a obra literária como tal.

Nesse sentido, podemos trazer Philippe Willemart, que, em *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009), propõe uma roda da escritura, na qual operam quatro instâncias distintas – a saber, escritor, *scriptor*, narrador e autor –, situadas cada qual em um dos ângulos de um quadrado inscrito em uma roda movimentada pelo processo da escritura. É o escritor quem coloca a roda em movimento, sendo o autor fruto do processo. Assim, "distinguimos [...] as duas instâncias, do escritor e do autor, que se opõem no tempo e na escritura" (WILLEMART, 2009, p.37), como se a identidade do escritor – aquela pela qual ele se reconhece como tal e por terceiros é validada – fosse se perdendo no processo de escritura para dar lugar a uma crescente construção da identidade autoral.

O autor é quem se decide diante da proposta do narrador, aceitando-a ou rejeitando-a. O narrador, por sua vez, é quem propõe a cessão da palavra aos personagens. Para Willemart, "[a instância do autor] é essencialmente uma instância de decisão quanto à forma, já que o escritor e o narrador fornecem a matéria. Ela se encarna nesta auto-organização da matéria" (WILLEMART, 2009, p.42).

Por fim, temos a instância do *scriptor*, que configura a relação com o instrumento de escritura à disposição do escritor, fazendo com que este mergulhe na linguagem, na tradição e na cultura, e deixe de controlar de maneira absoluta sua própria escritura. Nesse ponto, Willemart introduz uma quinta instância, a do primeiro leitor, por meio da qual, em uma dança de posições enunciativas, o escritor passa a ocupar a posição de público leitor e a realimentar o movimento da roda. Traduzidas em atos, as instâncias da roda da escritura, de Willemart, definem-se dentro de uma multiposicionalidade: o escritor observa, o *scriptor* inscreve, o narrador conta, o autor confirma, e o primeiro leitor relê e rasura.

Dentro de nosso projeto, poderíamos introduzir, ainda, a instância do tradutor como um leitor que, pelo instrumento da escrita e no sentido inverso, torna-se *scriptor* a partir da mobilização de outro idioma a buscar a individualidade da palavra cedida pelo narrador outrora aceito pelo autor. Identificaríamos no tradutor, portanto, uma multiplicidade de posições enunciativas. Cabe-nos refletir sobre a atuação de Dori Katz na movimentação dessa roda da escritura em seu percurso em *Feux-Fires*, sob o escrutínio de Marguerite Yourcenar.

A obra acaba por se configurar, assim, como representação, e não como realidade (WILLEMART, 2009, pp.52-53). A enunciação que gerou o ato enunciativo do qual se derivou o enunciado, a constituir a obra material, passa a ser afetada por ele e, simultaneamente, a afetá-lo. Assim, a enunciação é a construção de uma posição, é o lugar por onde passa a significação.

A posição do escritor é o modo como ele se coloca em várias posições e como esses vários posicionamentos vão delineando sua modulação. A literatura é a singularidade de cada escritor, seu modo de enunciação e o deslocamento de suas posições enunciativas. O objeto da literatura é justamente aquilo que nos escapa e a literatura é a movimentação que se produz em torno desse objeto.

Nesse universo singular, a tradução busca captar essa movimentação e, como ofício criativo, por meio de atos enunciativos, garantir que não se perca o caráter fugidio da enunciação responsável por convertê-la em literatura. Esses deslocamentos, em processos tradutórios, levam-nos à questão de uma alternância de posições que não se podem chamar de únicas, pois que são cambiantes.

Nesse ponto de nossa construção, acreditamos que somente uma abordagem ética, como veremos a seguir, pode nos explicar como reger essa dança em profusão de posições enunciativas.

## 1.3. A ética como lugar, a tradução como negociação

*"Il y a entre nous mieux qu'un amour :*
*une complicité.»* [8]

Retomando a questão da noção relacional do traduzir colocada por Antoine Berman (1995) e somando-a à questão da negociação da multiplicidade de posições enunciativas, à qual nos remetem as reflexões de Maingueneau, Benveniste e Willemart, trataremos de identificar a ética como espaço de negociação, uma constante em todo processo tradutório.

Para isso, tomemos o conceito original da palavra ética como lugar, proposto por Cardozo (2007, p.6) para um pensamento sobre tradução a partir de Vaz:

> Na língua filosófica grega, *ethike* procede do substantivo *ethos*, que receberá duas grafias distintas, designando matizes diferentes da mesma realidade: *ethos* (com *eta* inicial) designa o conjunto de costumes normativos da vida de um grupo social, ao passo que *ethos* (com *epsilon*) refere-se à constância do comportamento do indivíduo cuja vida é regida pelo *ethos*-costume. É, pois, a realidade histórico-social dos costumes e sua presença no comportamento dos indivíduos que é designada pelas duas grafias do termo *ethos*. Nesse seu uso, que irá prevalecer na linguagem filosófica, *ethos* (*eta*) é a transposição metafórica da significação original com que o vocábulo é empregado na língua grega usual e que denota a morada, covil ou abrigo dos animais, donde o termo *Etologia* ou estudo do comportamento animal. A transposição metafórica de *ethos* para o mundo humano dos costumes é extremamente significativa e é fruto de uma intuição profunda sobre a natureza e sobre as condições de nosso agir (práxis), ao qual ficam confiadas a edificação e preservação de nossa verdadeira residência no mundo como seres inteligentes e livres: a morada do *ethos*, cuja destruição significaria o fim de todo sentido para a vida propriamente humana (VAZ, 2015, p.13).

Assim, "o *ethos* revelaria uma estrutura *dual*, como algo 'inseparavelmente *social* e *individual*', como 'uma realidade sócio-histórica' que 'só existe, concretamente, na *práxis* dos indivíduos'" (VAZ, 2015, p.38, apud CARDOZO, 2007, p.6). Cardozo acrescenta ainda um caráter dinâmico a "um espaço humano que só existe *na* e *a partir* da *práxis*, ou seja, que tanto determina a *práxis*, quanto por ela é determinado" (CARDOZO, 2007, p.7).

Não podemos deixar de pensar nos elementos de análise crítica propostos por Antoine Berman (1995) – sobre os quais tratamos acima, no Capítulo 1.1 – quando Vaz fala da "abertura do espaço humano do *ethos*, no qual irão inscrever-se os costumes, os hábitos, as normas e os

---

[8] "Há, entre nós, algo melhor que um amor: uma cumplicidade." (YOURCENAR, 1974, p.29).

interditos, os valores e as ações", sendo que "o espaço do *ethos* enquanto espaço humano não é dado ao homem, mas por ele construído ou incessantemente reconstruído" (VAZ, 2013, p.13).

A postura, o projeto e o horizonte bermanianos envolvidos em uma tradução compõem-se exatamente desses costumes, hábitos, normas e interditos, valores e ações, individualmente ou em interação, próprios de um tradutor, específicos de um projeto, característicos de um horizonte.

Se, dessa noção de ética como lugar, denotarmos a consciência da posição que se ocupa – de onde se fala e para quem se fala –, podemos pensar efetivamente a tradução como um espaço de negociação que se instala desde a concepção de um projeto e se estende até a impressão do texto final, observando outras instâncias que acabam por afetar substancialmente, para além da letra e do acolhimento ao estrangeiro, o objetivo ético definido por Berman (2007).

Sob esse prisma, entendemos a tradução como práxis, "como *poeisis*: como um *trabalho*, como um *fazer* que se vale de possibilidades diante das impossibilidades impostas pela *condição* da relação" (CARDOZO, 2009, p.187), que se dá, portanto, em uma esfera ética, sendo que "o texto traduzido guarda especificidades que dizem respeito a peculiaridades de seu contexto de produção e de recepção" (CARDOZO, 2009, p.185), continuamente determinadas e negociadas ao longo do processo.

Tais especificidades, no caso de *Feux-Fires*, vieram à luz para nós, de maneira bastante detalhada, por meio da entrevista que nos concedeu a tradutora Dori Katz, à qual daremos destaque adiante, no Capítulo 4.1 deste trabalho.

## 2. Marguerite Yourcenar: horizontes em contexto

*"Qu'on n'accuse personne de ma vie."*[9]

O Capítulo 1.1 nos mostrou que, para Antoine Berman (1995), a análise crítica de uma obra traduzida, enquanto objeto, implica compreender a posição, o projeto e o horizonte do tradutor. Vale lembrar que, como nos aponta Dominique Maingueneau (2001), conforme o Capítulo 1.2, a materialidade da obra literária é reflexo das condições de enunciação em que ela é produzida.

Assim – e entendendo que as condições de enunciação envolvem as categorias de pessoa, tempo e espaço, conforme vimos em 1.2, com Émile Benveniste (1976) –, primeiramente, parece-nos importante nos concentrar, neste Capítulo 2, ainda que de forma sucinta, em Marguerite Yourcenar e *Feux* (1936), na Europa, na década de 1930, e em Marguerite Yourcenar e *Fires* (1981), nos Estados Unidos, nos anos 1980, como ponto de partida fundamental para o entendimento do contexto de produção desses dois textos, tanto o fonte quanto o meta.

### 2.1. Yourcenar e *Feux* no contexto europeu

*"J'espère que ce livre ne sera jamais lu."* [10]

*Feux* (1936), obra da escritora francesa de origem belga Marguerite Yourcenar (1903-1987), foi iniciada em 1935 e publicada em 1936, tendo sido republicada em 1957 quase sem nenhuma alteração. A própria autora a define como uma coleção de poemas de amor em prosa poética entremeados por pensamentos originados nas anotações de um diário íntimo. Conforme observa Bruno Chiron (1993, p.5), os termos "romance" ou "ensaio" não são utilizados para qualificar a obra, preferindo a autora se posicionar no campo poético ou lírico. Como nos propõe Dominique Maingueneau (2001), esse próprio posicionamento da autora já se caracteriza como dimensão discursiva, sendo que sua pretensão de escapar a qualquer enquadramento de gênero configura-se como parte integrante do sentido da obra, refletindo a enunciação que vem à tona pelo ato enunciativo.

---

[9] "Que ninguém seja acusado de minha vida." (YOURCENAR, 1974, p.217)

[10] "Espero que este livro jamais seja lido." (YOURCENAR, 1974, p. 29).

Fruto de uma crise passional vivida por Yourcenar, *Feux* (1936) traz nove textos em que a autora lança mão de personagens míticos ou reais — todos da Antiguidade clássica, à exceção de Maria Madalena, da Antiguidade judaico-cristã — para abordar a paixão em seus mais diversos aspectos, dos mais carnais aos mais transcendentes, de modo a universalizá-los. Os pensamentos que separam os textos trazem reflexões ora precisas, ora enigmáticas, mas sempre repletas de lirismo, marcadamente na voz de um eu poético.

Os textos colocam lado a lado elementos do sagrado e do profano, sendo ainda permeados por influências artísticas e elementos contemporâneos à escritora no período entreguerras da primeira metade do século XX. Segundo Sophie Galabru (2013), essa superposição "do passado ao moderno, ou seja, o mito e sua expressão contemporânea"[11] foi uma constante entre diversos autores e artistas dos anos 1930-1940. Na segunda edição de *Feux* (1936), pela editora Plon, em 1957, Yourcenar confirma a escolha por essa tendência, à qual aliou sua intenção de universalização, ao dizer que "a transposição voluntária e o detalhe anacrônico [têm] aqui, por objetivo, não atualizar o passado, mas volatilizar toda noção de tempo"[12] (SAVIGNEAU, 1990, p.169).

De acordo com Sue Lonoff de Cuevas (2008), as obras de ficção de Marguerite Yourcenar anteriores à Segunda Guerra Mundial, como *Alexis ou le traité du vain combat* (1929) e *Le Coup de grâce* (1939), além de certos trechos de *Denier du rêve* (1934), exploravam "uma sensualidade perturbadora"[13] (CUEVAS, 2008, p.17), um amor sempre unilateral. Seria esse também o caso de *Feux* (1936), fruto de uma crise originada a partir da paixão não correspondida de Yourcenar por seu então editor, André Fraigneau, "indiferente a seu sofrimento"[14] (CUEVAS, 2008, p.13). Lembremo-nos aqui, conforme visto acima, da questão biográfica colocada por Maingueneau (2001), para quem toda obra insere-se no tempo-espaço de um percurso sempre singular da vida de um escritor.

Ao elemento pessoal desencadeador, uniu-se, em *Feux* (1936), outra das paixões de Marguerite Yourcenar: o estudo da cultura e da mitologia gregas. Ainda que subvertendo a definição clássica da arte poética, em que tudo era técnica, em que não havia a noção romântica

---

[11] *"[…] le passé au moderne, c'est-à-dire le mythe et son expression contemporaine […]."*

[12] *"[...] la transposition volontaire et le détail anachronique ayant ici pour but, non d'actualiser le passé, mais de volatiliser toute notion du temps […]."*

[13] *"[...] une sensualité troublante."*

[14] *"[...] indifférent à ses souffrances."*

da expressão do sentimento, Yourcenar escolhe a *res* e a *uerba* clássicas por excelência — seu tema são os mitos e sua palavra é sublime — para "glorificar um amor bastante concreto, ou talvez para exorcizá-lo", associando visivelmente "a idolatria do ser amado [...] a paixões mais abstratas, mas não menos intensas, que predominam às vezes sobre a obsessão sentimental e carnal"[15] (YOURCENAR, 1974, p.26).

Embora o livro se inicie com um desejo expresso — "J'*espère que ce livre ne sera jamais lu*"[16] —, a edição de 1957 é acrescida de um prefácio autoral, em 1967, em que Yourcenar expõe sua motivação para a reescritura de mitos antigos segundo um olhar apaixonado e modernizante e descreve longamente suas características estilísticas ou temáticas, ainda que secundárias diante de sua inspiração passional. Nele, a autora admite que "a franqueza arrogante da pessoa que fala em *Feux*, com ou sem máscara, a vontade insolente de se dirigir apenas ao leitor já adquirido ou conquistado, representa uma recusa a certos compromissos eruditos e superficiais"[17] (YOURCENAR, 1974, p.15). Observamos aqui, claramente, conforme proposição de Émile Benveniste (1976), a instância discursiva, em que, ao expor as condições de enunciação e detalhar sua escritura, "Yourcenar escritora" busca dirigir e influenciar o leitor no movimento de interpretação da obra composta por "Yourcenar autora de *Feux*", como que em uma tentativa de controle e proteção. Desde o prefácio, portanto, vemos começarem a se distinguir as diferentes posições enunciativas identificadas em *Feux* (1936), como veremos adiante.

A respeito da recepção da obra de Marguerite Yourcenar, o escritor e crítico literário francês Matthieu Galey, em seu prefácio a *Les yeux ouverts* (YOURCENAR, 1980, p.8-9), que reproduz a entrevista concedida a ele pela escritora, atribui seu tardio reconhecimento público ao perigoso privilégio de que ela desfrutava por ter nascido em uma família abastada. Privilégio, segundo ele, que lhe garantiu, conforme desejasse ou lhe conviesse, especialmente no período entreguerras, uma vida de viajante pelos países mediterrâneos, que serviram de referência a diversas de suas obras; perigoso, pois essa ausência de preocupações cotidianas — exceto durante a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, quando teve de trabalhar para se

---

[15] *"[...] glorifier un amour très concret, ou peut-être exorciser celui-ci […]", "[…] l'idolâtrie de l'être aimé s'associe [...] à des passions plus abstraites, mais non moins intenses, qui prévalent parfois sur l'obsession sentimentale et charnelle […]."*

[16] "Espero que este livro jamais seja lido." (YOURCENAR, 1974, p. 29).

[17] *"La franchise arrogante de la personne qui parle dans* Feux*, avec ou sans masques, l'insolente volonté de ne s'adresser qu'au lecteur déjà acquis ou conquis représentent un roidissement contre certains compromis savants et légers."*

sustentar — liberou-a de concessões a que muitos autores foram obrigados para formar um público. Segundo Galey,

> Célebre, Marguerite Yourcenar permaneceu, então, pouco conhecida, distante, sem participar do jogo habitual que garante um lugar nos periódicos e, depois, nos manuais de literatura, já que os universitários seguem o que está na moda, com um deplorável conformismo. […] Apreciada por um grupo de ardorosos admiradores — aqueles que já conheciam *Alexis* e *Le Coup de grâce* antes da publicação de *Mémoires d'Hadrien* — e festejada como uma verdadeira mestra por alguns bons críticos — falo aqui daqueles que não confundem seu gosto pessoal com seus preconceitos —, ela obteria apenas tardiamente as honras da imprensa de grande tiragem, do rádio, da televisão, em que é raro encontrar quem tenha a sensibilidade para tais descobertas[18] (YOURCENAR, 1980, p.8-9).

De acordo com Anne-Marie Prévot, a respeito de Marguerite Yourcenar,

> é forçoso constatar que o público construiu a imagem de uma mulher que se caracterizava por certa frieza, por um distanciamento em relação ao outro [...]. Como escritora, o epíteto de "clássica" é associado a ela com frequência a partir da leitura de obras como *Mémoires d'Hadrien* e *L'œuvre au noir*, por exemplo, que parecem refletir apenas um mundo de ideias e palavras perfeitamente dominadas, ordenadas, um conteúdo solidamente apoiado em pesquisas históricas, em uma cultura imensa[19] (PRÉVOT, 2002, p.11).

Galey argumenta que talvez poucos se deem conta, mas que é justamente essa maneira de construir suas obras que lhe confere "sua solidez ímpar e sua potência emotiva, sob o verniz de um estilo sempre um pouco frio"[20] (YOURCENAR, 1980, p. 6).

Yourcenar, por sua vez, identifica, em sua trajetória, três períodos de estilos distintos. Em primeiro lugar, em seus escritos e nos projetos de livro esboçados em torno de seus vinte anos, reconhece "um estilo não acabado, mas que já trazia, pelo ritmo, pelo movimento, alguma

---

[18] *"Célèbre, Marguerite Yourcenar est donc restée assez mal connue, lointaine, ne jouant pas le jeu habituel qui vous conquiert une place dans les gazettes, puis dans les manuels de littérature, car les universitaires suivent la mode, avec un déplorable conformisme. […] Chérie par un noyau de fervents – ceux qui connaissaient* Alexis *et* Le Coup de grâce *avant la publication de* Mémoires d'Hadrien *–, et saluée comme un maître par quelques bons critiques, je veux dire ceux qui ne confondent pas leurs goûts avec leurs préjugés, elle n'aura eu que tardivement les honneurs de la presse à grand tirage, de la radio, de la télévision, où les découvreurs sont rares."*

[19] *"[...] force est de constater que le public a construit l'image d'une femme qui se caractérisait par une certaine froideur, une distance entretenue avec autrui [...]. En tant qu'écrivain, l'épithète "classique" lui est fréquemment associée à partir de la lecture d'œuvres comme* Mémoires d'Hadrien, L'œuvre au noir, *par exemple, qui semblent ne refléter qu'un monde d'idées et de mots parfaitement maîtrisés , ordonnés, un contenu solidement arrimé à des enquêtes historiques, à une culture immense."*

[20] *"[...] leur solidité sans pareille, et leur puissance d'émotion, sous le glacis d'un style toujours un peu froid."*

coisa do estilo 'livre' no qual desembocaria mais tarde". Diz sentir-se "tentada a acreditar que, ao longo da vida, o estilo se aperfeiçoa, liberta-se de resíduos imitativos, simplifica-se, encontra sua inclinação, mas que o fundo permanece, enriquecido ou, mais precisamente, confirmado pela vida". Em seguida, vê em seus ensaios, publicados no gênero de narrativa francesa, uma escrita "bastante reservada, moderada, delimitada", período em que surge *Alexis* (1929). Então, "segue-se uma reação a *Alexis*. É a época de *Feux* e do primeiro *Denier du rêve*, um estilo ornamentado". Depois disso, acredita "ter retomado [seu] caminho, a partir de *Hadrien*"[21] (YOURCENAR, 1980, p.46-47).

Segundo Josyane Savigneau (1990), a recepção de *Feux* (1936), ainda que variada, indica que Marguerite Yourcenar passara a ser uma escritora que se "acompanhava". Émilie Noulet, historiadora da literatura e crítica literária belga, em artigo para *La Nouvelle Revue Française*, de janeiro de 1937, diz que

> o livro de Marguerite Yourcenar é irregular, mas aquilo que nele é belo tem um brilho duro e selvagem. Não é perfeito, mas é sempre abundante. Ele revela uma riqueza um tanto pomposa, mas, também, um incontestável temperamento de escritor[22] (JALOUX apud SAVIGNEAU, 1990, p.173).

Savigneau (1990) lembra que o romancista e crítico francês Edmond Jaloux reconhece prontamente em *Feux*, ainda em 1936, assim que a obra foi publicada, tanto seu aspecto clássico quanto sua ornamentação. Nas palavras dele,

> a pureza do estilo, das imagens, insere esses pensamentos em um entrelaçamento de palavras curiosamente disputado entre o abstrato e o concreto. Mas diríamos que essa abundância de metáforas, de visões poéticas, de analogias impressionantes tem por objetivo apenas tornar suportável a terrível ideia central da obra que é a do desespero[23] (JALOUX, 1936, apud SAVIGNEAU, 1990, p.173).

---

[21] *"[…] un style informe, mais c'était déjà pour le rythme, le mouvement, quelque chose qui s'approchait du style "libre" auquel j'ai finalement abouti […] tentée de croire qu'à travers la vie le style s'améliore, se débarrasse des scories imitatives, se simplifie, trouve sa pente, mais que le fond reste, enrichi, ou plutôt confirmé par la vie. […] très réservé, modéré, délimité […]. Une réaction à* Alexis *a suivi. C'est l'époque de* Feux *e du premier* Denier du rêve, *le style orné […] Et après cela, je crois que je suis plutôt repartie sur ma voie, à partir d'*Hadrien*."*

[22] *"Le livre de Marguerite Yourcenar est inégal, mais ce qui y est beau brille d'un éclat dur et sauvage. Il n'est pas parfait, mais toujours abondant. Il témoigne d'une richesse un peu tapageuse mais d'un incontestable tempérament d'écrivain."*

[23] *"La pureté du style, des images, insère ces pensées dans un tissu de mots où l'abstrait le dispute curieusement au concret. Mais on dirait que ce luxe de métaphores, de visions poétiques, d'analogies saisissantes n'a pour but que de rendre supportable la terrible idée centrale de l'œuvre, qui est celle du désespoir."*

Pensemos na noção de Dominique Maingueneau (2001) a respeito da relação entre o contexto enunciativo e o mundo representado pelo ato da enunciação ao depararmos com a declaração de Yourcenar, no prefácio a *Feux* (1936), de que seus textos modernizam o passado, impregnando a Antiguidade com diversas influências artísticas e com a contemporaneidade do início do século XX, especialmente do período entreguerras.

Segundo ela, sua Fedra não é a Fedra ateniense, mas aquela que conhecemos de Racine. Aquiles e Pátroclo são vistos menos sob a ótica homérica que sob um olhar onírico com influência de outros poetas, pintores e escultores. O pano de fundo para sua Antígona é carregado dos dramas de guerra civil e de antecipação de nova guerra mundial que se viviam nos anos 1930. A guerra civil e a cor local também emprestam à história de Lena ares da contemporaneidade. A cena de Aquiles e Misandra descendo as escadas encontra espelho nos espetáculos protagonizados pelo transformista e trapezista norte-americano Barbette (1898-1973) em tempos surrealistas. O multifacetado artista francês Jean Cocteau (1889-1963), o empresário artístico russo, fundador do Ballets Russes, Serguei Diaguilev (1872-1929), o bailarino e coreógrafo russo Léonide Massine (1896-1979) são todos referências contemporâneas à autora, inspirando imagens a se mesclarem aos mitos do passado. Yourcenar expõe, assim, o condicionamento da obra a seu tempo e adota um fazer inovador e atualizador, assumindo as influências de seu meio e de sua época, refletindo a cena político-social do período entreguerras e a cena artística, marcada pela paixão por espetáculos de balé, música e cinema.

Com efeito, Marguerite Yourcenar admite que "o mito, nesse período de [sua] vida que [Matthieu Galey] chama de turbulento, [seu] período grego e italiano, o recurso a ele representava esse fervor, essa sensação de estar ligada a tudo"[24] (YOURCENAR,1980, p.36).

Conforme Dominique Maingueneau (2001, p.126), "as obras podem basear sua cenografia em cenários já validados", não no sentido de "valorizado[s], mas já instalado[s] no universo de saber e de valores do público". Para ele,

> não é necessário que a situação de enunciação "mostrada" pela obra esteja em conformidade perfeita com os cenários validados que ela reivindica em seu texto, nem que as últimas formem um conjunto homogêneo. A cenografia global da obra resulta de fato *do relacionamento de todos esses elementos, do percurso de sua rede* (MAINGUENEAU, 2001, p.127.).

[24] *"Le mythe, dans la période de ma vie que vous appelez turbulente, ma période grecque et italienne, l'appel au mythe représentait cette ferveur, cette sensation d'être reliée à tout."*

A respeito desses textos que percorrem uma rede de lugares com alto nível de validação, Maingueneau caracteriza-os como

> lugares que são também tempos: a convocação de lugares enunciativos inspirados na Antiguidade greco-romana, na Bíblia, na história contemporânea, supõe a presença envolvente de um cosmos barroco, onde a diversidade das épocas e dos espaços oferece-se ao olhar do leitor na simultaneidade de um quadro (MAINGUENEAU, 2001, p.130).

Yourcenar, ao mesmo tempo em que ancora sua cenografia em referências contemporâneas, também nos transporta à Antiguidade clássica, com seus personagens marcados por uma sorte inescapável, por um destino já determinado. Na dimensão mítica, o tempo é circular: passado, presente e futuro se fundem. É um tempo em que tudo se integra, em que tudo pode vir a fazer sentido. E é essa circularidade, no caso de *Feux* (1936), que se espiraliza, abrindo espaço para que se multipliquem os lugares de enunciação, ou seja, os contextos nos quais a obra se dá a ver.

No âmbito deste trabalho, soma-se a esses distintos contextos que atravessam a obra na Europa dos anos 1930 o contexto norte-americano de sua tradução.

## 2.2. Yourcenar e *Feux-Fires* no contexto norte-americano

*"Le pendule du monde est le cœur d'Antigone."* [25]

Em nossa pesquisa a respeito da decisão pela tradução de *Feux* (1936) e a consequente publicação de *Fires* (1981) no mercado norte-americano, acreditamos ser importante apresentar, ainda que em linhas gerais, o cenário editorial para literatura estrangeira nos Estados Unidos. Ou seja, trata-se, aqui, de observar aquilo que Antoine Berman (1995) chama de horizonte de tradução, envolvendo tanto o projeto de tradução *Feux-Fires* quanto suas implicações no que concerne à posição tradutória de Dori Katz.

Encontramos dados bastante interessantes no site *Three Percent*, lançado em 2007 com o objetivo de atender leitores, editores e tradutores norte-americanos interessados em literatura estrangeira moderna e contemporânea.

---

[25] "O pêndulo do mundo é o coração de Antígona." (YOURCENAR, 1974, p.85).

De acordo com o *Three Percent*, aproximadamente 3% de todos os livros publicados nos Estados Unidos são obras de tradução. Se pensarmos apenas em tradução literária – ficção e poesia –, esse percentual chega a mero 0,7%, sendo que apenas uma pequena fração dessas publicações ganha cobertura da grande mídia, passando o restante quase despercebido pelo público.

Diretor da Open Letter Books, editora da University of Rochester dedicada à literatura contemporânea estrangeira, Chad W. Post publica no site *Three Percent* um longo artigo, "*Publishing Models, Translations, and the Financial Collapse*"[26] [Modelos de publicação, traduções e o colapso financeiro], a respeito das implicações das traduções no negócio editorial. Segundo ele, os resultados de vendas de literatura de ficção traduzida são desanimadores nos Estados Unidos. Esse dado, associado aos custos adicionais do trabalho de tradução, faz com que as obras estrangeiras sejam de baixa atratividade para as grandes editoras. Para Post, a resistência das grandes editoras em relação a traduções também pode ser atribuída, entre outros, ao fato de que a maioria dos editores são monolíngues, de que não se investe tempo suficiente em literatura estrangeira – o que impede que se saiba quais são os títulos e autores mais importantes –, de que os agentes literários que representam obras de autores estrangeiros existem em número muito menor do que aqueles que representam autores norte-americanos e ingleses, e de que apenas uns poucos editores selecionados costumam visitar a feira de Frankfurt, mais para vender que para comprar.

Post afirma que esse conjunto de fatores ajuda a acentuar o preconceito reinante de um público leitor norte-americano culturalmente isolado e sem interesse em literatura estrangeira. Ele relembra a colocação – reproduzida pelo jornal britânico *The Guardian*, em 2 de outubro de 2008 – feita pelo escritor e crítico literário sueco Horace Engdahl, membro da Academia Sueca, da qual foi secretário permanente no período 1999-2009. Segundo Engdahl, "os Estados Unidos são isolados demais, insulares demais. Eles não traduzem o suficiente e não participam de fato do grande diálogo da literatura. Essa ignorância é limitadora"[27].

Chad W. Post estima que, no ano de 2008, cerca de 80% de todas as obras literárias traduzidas nos Estados Unidos seriam, à época, publicadas por editoras independentes, sem fins lucrativos ou universitárias, aquelas que contam com incentivos e doações e não costumam

---

[26] http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/?s=tag&t=gbo-speech. Acesso em: 07/06/2016.

[27] *"The US is too isolated, too insular. They don't translate enough and don't really participate in the big dialogue of literature. That ignorance is restraining."* (https://www.theguardian.com/books/2008/oct/02/nobelprize.usa. Acesso em: 07/06/2016.)

operar no modelo das grandes editoras, em que se fazem gordos adiantamentos a autores e se gasta muito em marketing, na expectativa de vultosos retornos. Outra característica importante é que as editoras independentes tenderiam a uma maior identidade editorial que as editoras comerciais e, também, a um público mais fiel.

Emily Williams, que já atuou como "olheira literária", produtora de conteúdo digital e consultora editorial, em seu artigo "*The Translation Gap: Why More Foreign Books Aren't Published in America*"[28] [A lacuna da tradução: por que mais livros estrangeiros não são publicados nos Estados Unidos] para o site *Publishing Perspectives*, em 2010, coloca que, entre os editores literários, a decisão de publicar uma obra traduzida pode facilmente se reduzir a recomendações ou gostos pessoais. Parece-nos ter sido esse o caso da tradução de *Feux* (1936) para o mercado norte-americano.

*Feux* (1936) foi traduzida, sob o título *Fires* (1981), para o inglês americano por Dori Katz em colaboração com a autora, Marguerite Yourcenar. Conforme Katz nos relata em entrevista, a qual apresentaremos no Capítulo 4.1, Yourcenar era um investimento editorial que, embora comercialmente não se justificasse, interessava à editora Farrar, Straus and Giroux pelo prestígio que concederia a seu catálogo e por atender a um público mais sofisticado, especialmente nesse ano de 1981, na esteira da eleição de Marguerite Yourcenar à Académie Française, em 1980, quando foi a primeira mulher a ocupar ali uma cadeira.

Em 4 de outubro de 1981, no jornal *The New York Times*, o escritor, romancista e historiador Stephen Koch publica uma resenha crítica, "*Flights of a Polimath's Fancy*"[29] [Voos da imaginação de uma polimata], a respeito da tradução *Fires* (1981) então recém-lançada. Koch descreve essa obra de Marguerite Yourcenar como um "romance tácito", um texto fragmentário que guarda em si uma unidade, mas uma unidade da recusa, da negação, a exemplo de alguns livros de Roland Barthes e obras como *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer Maria Rilke; *Le pur et l'impur* (1932), de Sidonie Gabrielle Colette; e *The Unquiet Grave* (1944), de Cyril Connolly.

Para Stephen Koch,

---

[28] http://publishingperspectives.com/2010/01/the-translation-gap-why-more-foreign-writers-arent-published-in-america. Acesso em 01/06/2016.

[29] http://www.nytimes.com/1981/10/04/books/flights-of-a-polymath-s-fancy.html. Acesso em 31/05/2016.

> esses livros insistem – em cada página – que não são romances. Recusam-se a ser romances. Mas, em meio a suas alternativas fragmentadas, ainda podemos vislumbrar os romances que eles se recusam a ser – histórias que não se contariam de outra maneira, disfarçadas e reveladas – por razões que vão do comedimento ao desespero ou a um certo sufocamento visionário. […] O romance tácito entre as fantasias e aforismos de *Fires* é uma narrativa clássica[30].

Infelizmente, como é comum em resenhas críticas de livros traduzidos, observamos que, no texto de Koch, nenhuma menção é feita em relação à tradutora Dori Katz ou ao produto de seu trabalho.

No ano de 1994, sai uma nova edição de *Fires* (1981), dessa vez pela University of Chicago Press. Margaret Hivnor, responsável pela aquisição de direitos de reimpressão de obras já publicadas e de direitos para a língua inglesa de títulos latino-americanos e caribenhos, informa-nos, por e-mail, em 24 de maio de 2016, lembrar-se apenas de poucas informações a respeito da decisão pela compra dos direitos de reimpressão de *Fires* (1981), devido ao longo período que nos separa desse momento. Revela-nos, porém, que o diretor editorial na época, Morris Philipson, era um grande admirador de Marguerite Yourcenar, especialmente de sua obra *Mémoires d'Hadrien* (1951), e teria sido dele a decisão de reimprimir alguns de seus títulos já esgotados na Farrar, Straus and Giroux que, segundo Margaret, teria publicado *Fires*, em 1981, em uma edição especial, com encadernação em tecido. Ela informa, ainda, que a University of Chicago Press republicou, também em 1994, outras duas obras de Marguerite Yourcenar: *A Coin in Nine Hands* [*Denier du rêve* (1934)] e *Mishima: A Vision of the Void* [*Mishima ou la vision du vide* (1980)]. De acordo com Margaret Hivnor, todos esses livros foram publicados por admiração à autora, sem qualquer preocupação com questões mercadológicas ou comerciais.

Por outro lado, Lucina Schell, da Divisão de Direitos Internacionais da University of Chicago Press, em e-mail recebido em 8 de junho de 2016, afirma que, embora não esteja autorizada a divulgar números relativos ao público ou ao desempenho de mercado de suas publicações, o simples fato de *Fires* (1981) ainda estar em catálogo pode nos dar a dimensão de seu sucesso.

---

[30] *"These books insist - on every page - that they are not novels. They refuse to be novels. Yet through their fragmented alternatives, we still can glimpse the novels they refuse to be - tales otherwise untellable, masked and revealed - for reasons ranging from discretion to despair to a certain visionary breathlessness. ... The unwritten novel among the fantasies and aphorisms of* Fires *is a classic tale."*

No entanto, a propósito do público leitor de Marguerite Yourcenar em geral, e não apenas localizadamente na Europa ou nos Estados Unidos, Maxime Dégrange, no prefácio a *Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar* (AMBROISE et al., 2009-2010, p.9), estudo realizado por alunos de graduação da Faculdade de Letras, Ciências da Linguagem e Artes da Universidade Lumière Lyon 2, imagina que, se pedíssemos a amantes da literatura que citassem títulos de obras de Marguerite Yourcenar, muitos se lembrariam de *L'œuvre au noir* (1968) ou *Mémoires d'Hadrien* (1951), mas muito poucos entre eles teriam ao menos conhecimento da existência de *Feux* (1936). Para Dégrange, essa obra parece não despertar grande interesse por parte dos editores, a julgar pela pequena quantidade de reedições e por seu caráter pouco comercial, que demanda um certo nível de envolvimento do leitor para mergulhar nessa construção, à primeira vista, desconcertante, com suas nove histórias alinhavadas por pensamentos de um diário íntimo, com sua mitologia diversa daquela que acreditamos conhecer e com sua linguagem polissêmica, deixando por demais aberto o campo para interpretações.

É diante dessa contextualização sobre os momentos e circunstâncias de produção de *Feux* (1936) e de *Fires* (1981), que pretendemos, no capítulo seguinte, mergulhar nas especificidades do texto-fonte, especialmente aquelas relativas a questões de posições enunciativas, e apresentar a composição poética a partir de um corpus de zonas textuais significativas de ambos os textos.

## 3. *Feux*: textos e instâncias enunciativas

*"Cassandre hurlait sur les murailles, en proie à l'horrible travail d'enfanter l'avenir."*[31]

*Feux* (1936) se apresenta, à primeira vista, como uma narrativa fragmentada, com partes isoladas reunidas ao feitio de uma coletânea de textos. Mas podemos perceber que há um conjunto paratópico de posições enunciativas como fator estruturante da obra, a desenhar um sentido e uma relação entre os textos e os pensamentos. Assim, como veremos adiante neste Capítulo 3, "Yourcenar escritora", "Yourcenar autora de *Feux*", "Yourcenar persona" e "Yourcenar gnômica" se revezam na construção da narrativa, como se deslizassem em direção ora ascendente, ora descendente, em movimento espiral.

Em seguida, por meio do corpus de zonas textuais significativas constituído segundo metodologia de Antoine Berman (1995) exposta no Capítulo 1.1, traremos a materialidade do texto em *Feux-Fires* a partir de sua composição poética, apresentando brevemente a cenografia de cada uma das nove histórias, com respaldo teórico de Émile Benveniste (1976) e Dominique Maingueneau (2001), conforme Capítulo 1.2, e baseando-nos nos comentários de *Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar* (AMBROISE et al., 2009-2010).

### 3.1. A natureza estruturante das posições enunciativas em *Feux*

Como vimos no Capítulo 2.1, ao incluir um prefácio a *Feux* (1936), essa série de reescrituras de mitos a partir de uma poética da oralidade tantas vezes escrita e reescrita ao longo dos séculos, com adaptações já na Antiguidade para gregos e romanos, além de incontáveis releituras e interpretações sendo realizadas há milênios, Marguerite Yourcenar estaria inscrevendo a obra, nos termos de Dominique Maingueneau (2001), em uma cenografia já validada, compartilhada por narrador e narratário, a articular, na leitura, o encadeamento que legitima a cenografia sobre a qual a narrativa opera.

Mas Yourcenar vai além e recria um espaço-tempo próprio para essa cenografia validada, deixando explícito, em seu prefácio, quais elementos contemporâneos foram mesclados aos mitos clássicos em *Feux* (1936). A autora posiciona-se e projeta sua pena, fazendo-se valer para que nada venha a escapar, na interpretação do leitor, daquilo que há de

[31] "Cassandra gritava sobre as muralhas, assolada pelo terrível trabalho de dar à luz o futuro." (YOURCENAR, 1974, p.162)

inovação, de modernização e de influência em sua criação literária. Em *Feux* (1936), evidencia-se a noção de que a enunciação das obras é, de fato, "parte integrante do mundo que pretensamente representam" (MAINGUENEAU, 2001, p.19).

Como vimos anteriormente e conforme Benveniste (1976), identificamos a posição enunciativa de "Yourcenar autora de *Feux*", em seu prefácio, como pertencente à ordem do plano discursivo, instância enunciativa em que estão presentes um "eu" e um "tu", em uma interação em que o primeiro busca exercer influência sobre o segundo. Tal posicionamento enunciativo discursivo, como já vimos, é uma constante em "Yourcenar escritora" ao discorrer sobre seu trabalho.

Tendo escrito originalmente esse livro para que "não fosse lido", Yourcenar parece ter sentido a necessidade — antes, a urgência — de evitar qualquer possibilidade de invisibilidade do espírito de que estava imbuída, procurando deixar expressa sua releitura dos mitos. Esse paradoxo pragmático, conforme Maingueneau (2001), marcado pela contradição entre o dito e o dizer, na duplicidade do enunciado e do ato de enunciação, ao fazer com que o leitor leia que aquilo que está lendo não era para ser lido, parece-nos revelar uma tensão entre "Yourcenar escritora", pessoalmente exposta pelo conteúdo de *Feux* (1936), e "Yourcenar autora de *Feux*", a atribuir-se a função de buscar controlar o percurso interpretativo da obra. A título de observação, veremos adiante, no Capítulo 4, que essa função de controle caracterizará também uma outra posição enunciativa, a de "Yourcenar tradutora", ao trabalhar em colaboração com Dori Katz.

As nove histórias de *Feux* (1936) são entremeadas por dez grupos de pensamentos que sugerem uma persona, conforme Frederick Farrell e Edith R. Farrell (1982), expondo escritos de um diário íntimo, todos de um sujeito poético em primeira pessoa manifestando-se a partir de uma voz autoral central a revelar seu estado de alma, com reforços expressivos formais e semânticos contidos em textos breves, de curta extensão.

Farrell e Farrell (1982) identificam no conjunto de textos e pensamentos de *Feux* (1936) um mergulho em si mesmo e a posterior volta, em um efeito que poderia ser representado como "uma curva em sino invertida"[32] (FARRELL & FARRELL, 1982, p.4), acompanhando uma força inicial que se revela como doloroso desespero para, em seguida, alcançar aceitação e, finalmente, transcendência (FARRELL & FARRELL, 1982, p.2). Segundo eles, "para causar essa impressão, a autora estruturou cuidadosamente o livro, distribuindo e equilibrando seus

---

[32] *"[...] an inverted bell-shaped curve."*

componentes de forma que a segunda metade ecoasse e espelhasse a primeira, mas com uma ênfase mais positiva”[33] (FARRELL & FARRELL, 1982, p.4). Os pensamentos entremeados aos textos sustentam o equilíbrio e a simetria,

> apresentam questionamentos, tecem comentários a respeito da história precedente, preparam o leitor para a história que virá, e oferecem ligações temáticas entre os textos. Contam uma história por si só, mas não são originalmente narrativos. São usados para destacar, por meio de passagens líricas, ironias, mudanças bruscas de tom, etc., o sentido que se pode perder nos textos caso o leitor fique por demais envolvido com suas especificidades[34] (FARRELL & FARRELL, 1982, p.16).

Seguindo adiante na apresentação dessa espiral de posições enunciativas, parece-nos haver, simultaneamente, um contraponto e um paralelo entre “Yourcenar autora de *Feux*”, que se impõe no prefácio, e “Yourcenar persona”, expressa nos pensamentos a costurar as nove histórias. Contraponto, na medida em que “Yourcenar autora de *Feux*” procura estabelecer uma objetividade e uma racionalidade que contrastam com a subjetividade e o caráter passional de “Yourcenar persona”; paralelo, quando observamos que esta posição enunciativa estrutura o encadeamento dos textos, assim como aquela indica uma determinada leitura da obra.

Assim, a buscarmos referências textuais, veremos que “Yourcenar autora de *Feux*”, no seguinte trecho de seu prefácio, racionaliza sua temática, ao mesmo tempo em que determina um viés interpretativo:

> *[...] dans Antigone ou le choix, le choix d’Antigone est la justice ; dans Phédon ou le vertige, le vertige est celui de la connaissance ; dans Marie-Madeleine ou le salut, le salut est Dieu. Il n’y a pas là sublimation, comme le veut une formule décidément malheureuse, et insultante pour la chair elle-même, mais perception obscure que l’amour pour une personne donnée, si poignant, n’est souvent qu’un bel accident passager, moins réel en un sens que des prédispositions et les choix qui l’antidatent et qui lui survivront.*[35] (YOURCENAR, 1974, p.26).

---

[33] *“To achieve this impression, the author has carefully structured the book, distributing and balancing its components so that the second half echoes and mirrors the first half, but has a more positive emphasis.”*

[34] *“[...] pose questions, comment on the previous story, prepare the reader for the one to come, and provide thematic links among the tales. They tell a story in themselves, but they are not primarily narrative. They are used to point up, by lyric passages, irony, sudden shifts in tone, etc., the meaning that can be lost in the tales should the reader become too involved with their specifics.”*

[35] “[...] em ‘Antígona ou a escolha’, a escolha de Antígona é a justiça; em ‘Fédon ou a vertigem’, a vertigem é aquela do conhecimento; em ‘Maria Madalena ou a salvação’, a salvação é Deus. Não existe aqui sublimação, como pretende uma fórmula decididamente infeliz e, em si, insultante para o corpo, mas percepção obscura de que o amor por uma dada pessoa, tão

Já “Yourcenar persona” expõe seu caráter passional, altamente subjetivo, por meio de pensamentos de um diário íntimo que, estruturalmente, têm por função alinhavar as nove histórias para compor o percurso da transcendência necessária ao renascimento, cumprindo as etapas do ciclo de Fênix em uma busca identitária, em que tudo deve ser consumido para que a reconstrução seja possível, conforme nos é sugerido em *Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar* (AMBROISE et al. 2009-1010, p. 20). Neles, mesclam-se experiências sensoriais e artísticas da Antiguidade e da contemporaneidade, ditando, assim, a cenografia que se reproduzirá nos textos.

Em um dos pensamentos, por exemplo, parece-nos haver uma alusão ao balé *A morte do cisne*, coreografado por Mikhail Fokine, em 1905, além de uma clara referência aos versos 194-222 da *Ilíada* (HOMERO, 2013, p.116-117), em que Palas Atena puxa Aquiles pelos cabelos para lhe falar ao ouvido, chamando-o à razão para que domasse seu rancor e não enfrentasse Agamenon. Atena consegue convencer Aquiles, que transfere toda a violência da arma para o verbo.

> *La mort pour atteindre le fuyard doit se mettre en mouvement, perdre cette fixité qui nous fait reconnaître en elle le dur contraire de la vie. Elle nous donne la fin du cygne frappé en plein vol, d'Achille saisi aux cheveux par on ne sait quel Raison sombre. Comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite. Ma mort à moi sera de pierre. Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la Fatalité. Je ne puis m'y perdre. La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité.* [36] (YOURCENAR, 1974, p.38-39).

Efetivamente, os pensamentos compõem em *Feux* (1936) a exposição mais íntima da vulnerabilidade da persona que ali se manifesta, portanto, essa alusão não apenas nos insere no universo mitológico clássico das histórias que tais pensamentos antecedem ou sucedem, mas também revelam a busca implícita de uma racionalidade perdida, em contraposição ao caráter objetivo do prefácio.

---

pungente, não costuma ser mais que um belo acidente passageiro, menos real, em certo sentido, que as predisposições e as escolhas que o precedem e que a ele sobreviverão.”

[36] “A morte, para alcançar o fugitivo, deve colocar-se em movimento, perder essa rigidez que nos faz reconhecer nela o duro contrário da vida. Ela nos oferece o fim do cisne abatido em pleno voo, de Aquiles puxado pelos cabelos por não se sabe qual Razão sombria. Como para a mulher asfixiada no vestíbulo de sua casa em Pompeia, a morte não faz senão prolongar no outro mundo os corredores da fuga. Minha morte será de pedra. Conheço as passagens, as pontes giratórias, as armadilhas, todas as trincheiras da Fatalidade. Não há como eu me perder. A morte, para matar-me, precisará de minha cumplicidade.”

Conforme Gérard Genette, ao incluir um prefácio original, que "consiste numa interpretação do texto pelo autor, ou, se preferir, numa declaração de intenção" (GENETTE, 2009, p.196), "Yourcenar autora de *Feux*" expõe detalhadamente aspectos estilísticos e temáticos, como vimos no Capítulo 2.1, embora silencie sobre a questão passional desencadeadora do livro, possivelmente como forma de autopreservação ou proposta de universalização de um amor que, na origem, era particularizado. Daí, certamente, a escolha temática do mito e sua linguagem arquetípica.

Vale lembrar, aqui, que "Yourcenar autora de *Feux*" em momento nenhum menciona a natureza da voz narrativa em *Feux* (1936). No entanto, em entrevista a Matthieu Galey, diante da afirmativa de que, em seus livros, Marguerite Yourcenar estaria sempre escondida atrás de vozes masculinas para oferecer sua visão de mundo, "Yourcenar escritora" responde: "Escondida? Esse termo me deixa escandalizada. Mas, de qualquer maneira, não em *Feux*, em que é quase continuamente uma mulher que fala"[37] (YOURCENAR, 1980, p.270).

Retomando a hipótese de Farrel e Farrell (1982) a respeito da função estrutural da posição enunciativa de "Yourcenar persona" dos pensamentos, acreditamos observá-la ainda mesclada aos textos, transmutando-se em "Yourcenar gnômica", por meio de enunciados que proferem verdades sentenciosas absolutas ou omnitemporais, em uma espécie de discurso indireto livre às avessas, em que as fontes enunciativas se misturam como que em sentido inverso, emergindo no texto não a voz da personagem, mas a da persona.

Maingueneau acredita que "um dos interesses do discurso indireto livre é que ele permite, através do ritmo, do léxico, da sintaxe..., que *ethe* [diferentes ethos discursivos] sejam percebidos pelos leitores sem que lhes sejam reconstituídos os propósitos exatos dos locutores citados" (MOTTA e SALGADO, 2015, p.27). Assim, nos textos de *Feux* (1936), a posição enunciativa do ethos discursivo "Yourcenar gnômica" restitui, via narração e em meio à voz da personagem, o ethos discursivo de "Yourcenar persona".

Recorrendo a Benveniste (1976), observamos claramente o plano discursivo da enunciação, característico de "Yourcenar persona", mesclar-se à enunciação histórica dos textos por meio de "Yourcenar gnômica". É dessa mobilização de sistemas enunciativos que se enriquece o texto literário, permitindo, pelo jogo de posições enunciativas, a passagem de um plano a outro de maneira instantânea, quando a relação de personalidade da narração em terceira pessoa se impregna da subjetividade e unicidade marcadamente presente da relação "eu"-"tu".

---

[37] *"Cachée? Le mot me scandalise. Pas dans* Feux, *en tout cas, où c'est presque continuellement une femme qui parle."*

Outra marca desse movimento é o emprego de um tempo verbal diverso. Conforme Maingueneau, fica evidente "a unidade do ponto de vista do ethos, apesar da diversidade enunciativa" (MOTTA e SALGADO, 2015. p.28).

É assim que, no texto dedicado a Clitemnestra, por exemplo, em que o narrador em primeira pessoa defende-se, diante dos juízes, do assassinato de seu marido, Agamenon, deparamos com a seguinte elocução: "*Moi aussi, Messieurs les Juges, je savais l'avenir. Toutes les femmes le savent : elles s'attendent toujours à ce que tout finisse mal*"[38] (YOURCENAR, 1974, p.186). Percebe-se claramente o momento em que o narrador em primeira pessoa cede a palavra para a enunciação que identificamos como sendo de "Yourcenar gnômica", fazendo emergir a "Yourcenar persona", não apenas pela marca verbal do presente histórico em oposição ao imperfeito narrativo, mas também pelo emprego da pessoa verbal no plural, que, como nos ensina Benveniste, "exprime uma pessoa amplificada e difusa" (BENVENISTE, 1976, p.258). Essa generalização, que só pode ser admitida pela terceira pessoa, pela não-pessoa, em oposição a eu-tu, é característica dos enunciados sentenciosos que atribuímos, aqui, a "Yourcenar gnômica" a refletir a postura enunciativa de "Yourcenar persona".

Outros exemplos da presença enunciativa de "Yourcenar gnômica" são encontrados ao longo de todo o livro, por exemplo, em *"Antigone ou le choix"* [Antígona ou a escolha], em que a personagem principal, como uma mártir cristã, percorre um verdadeiro calvário para tentar enterrar seu irmão Polinices, rechaçado pelo tio e rei Creonte, que permitira todos os ritos fúnebres para seu outro irmão, Etéocles. Um cadáver insepulto significava a danação de vagar pelas margens dos rios dos mortos, sem poder atravessar para o outro lado, e Antígona aguardava, então, pelo derrotado para se dedicar a ele. A solidão e o tormento de Antígona não são suficientes para enfraquecer a luz que a personagem representa naquele mundo embrutecido e paralisado pela violência, em que os homens ignoram seu destino sob a escuridão que assola Tebas. O texto da narração descritiva desse cenário desolador sofre interferência de "Yourcenar gnômica" que, assim como "Yourcenar persona", estabelece-se no tempo verbal presente e na amplificação da pessoa: "*On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer : on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone*"[39] (YOURCENAR, 1974, p.82), em uma clara referência ao

---

[38] "Eu também, Senhores Juízes, era capaz de adivinhar o futuro. Todas as mulheres o são: elas sempre preveem que tudo acabará mal."

[39] "Não se extingue a luz; pode-se apenas sufocá-la: esconde-se a agonia de Antígona sob o alqueire."

versículo 5:15 do Evangelho de Mateus – "*Et on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais sur le chandelier, et elle éclaire tous ceux qui sont dans la maison*"[40].

Em "*Marie-Madeleine ou le salut*" [Maria Madalena ou a salvação], a personagem é rejeitada na noite de núpcias por seu noivo, João, que a abandona para seguir Jesus. A vingança planejada por ela, até então virgem, é entregar-se a outros homens e aprender a arte da sedução, para empregá-la sobre o mestre que, então, revelaria sua fraqueza. Mas eis que Jesus pousa a mão sobre sua cabeça e ela se deixa tomar pela Paixão, esquecendo-se do amor por João, que, mais que um evangelista, foi para ela um precursor. Nesse ponto da narrativa em primeira pessoa, a posição enunciativa se modifica e se revela claramente como a de "Yourcenar gnômica" para, logo em seguida, retomar a voz de Maria Madalena: "[...] *on ne fait jamais que changer d'esclavage : au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu*"[41] (YOURCENAR 1974, p.125).

O texto "*Phédon ou le vertige*" [Fédon ou a vertigem] retrata a trajetória do jovem Fédon, tornado prisioneiro e escravo após a invasão da cidade em que vivia. Dançarino em uma espécie de prostíbulo, sua liberdade é comprada por Alcibíades, discípulo de Sócrates, para ofertá-lo ao mestre, de quem Fédon acaba por tornar-se também discípulo. Na narrativa, em primeira pessoa, Fédon dirige-se a Cebes, outro discípulo de Sócrates e, também, de Filolau de Crotona. Conforme Ambroise et al. (2009-2010, p.118), "o relato que ele [Fédon] faz a Cebes é mais um monólogo interior que um diálogo, mas é graças a esse diálogo que ele pode expor sua concepção de tempo, sua experiência de vida por meio da felicidade ou da dor"[42]. É nesse contexto narrativo que vemos surgir "Yourcenar gnômica", ainda que na presença de um vocativo que, em princípio, marcaria a posição enunciativa do narrador em primeira pessoa. Assim, "*Car les vertus, Cébès, n'ont pas toutes les mêmes causes et toutes ne sont pas belles*"[43] (YOURCENAR, 1974, p.150) se apresenta a nós menos como um discurso direto de um diálogo e mais como uma oportunidade de proferir um aforismo, característico de "Yourcenar gnômica" a refletir "Yourcenar persona".

---

[40] "Não se acende uma luz para colocá-la sob o alqueire, mas sobre o candeeiro, para que ilumine todos os que estão na casa." https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89vangile_selon_Saint_Matthieu_-_Crampon#Chapitre_5. Acesso em 10/11/2016.

[41] "[...] só fazemos passar de uma escravidão a outra: no exato momento em que os demônios me abandonaram, fui possuída por Deus."

[42] "*Le récit qu'il fait à Cébès est plus un monologue intérieur qu'un dialogue, mais grâce à celui-ci il peut exposer sa conception du temps, son expérience de vie par le bonheur ou la douleur.*»

[43] "Pois as virtudes, Cebes, não possuem todas as mesmas causas nem são todas belas."

Essa mesma enunciação gnômica faz, vez por outra, referência direta a temas expostos nos pensamentos. Em "*L'alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi"*[44] (YOURCENAR, 1974, p.30), destaca-se um elemento que é retomado em *"Léna ou le secret"* [Lena ou o segredo]: "*ivre d'une ivresse qu'elle espérait pouvoir attribuer à l'alcool, car on se corrige du vin plus vite que du bonheur*"[45] (YOURCENAR, 1974, p.92).

Há também momentos em que enunciações gnômicas nos remetem indiretamente aos pensamentos, como neste outro trecho de *"Clytemnestra ou le crime"* [Clitemnestra ou o crime], "*Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité"* [46] (YOURCENAR, 1974, p.179-180), que nos transporta a "Yourcenar persona" no pensamento "*Où me sauver ? Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu'en toi"*[47] (YOURCENAR, 1974, p.57)

Marguerite Yourcenar provoca, assim, essa espécie de deslizamento em uma espiral de posições enunciativas, ao criar um jogo de ir-e-vir a partir de "Yourcenar escritora", posicionando sua obra em um período de sua produção; "Yourcenar autora de *Feux*", demarcando os limites interpretativos e estilísticos em seu prefácio; "Yourcenar persona", expressando subjetividade e passionalidade nos pensamentos; e "Yourcenar gnômica", emprestando, ao longo das histórias, uma sabedoria omnitemporal a sua persona. A todas essas posições, irá juntar-se mais uma, a de "Yourcenar tradutora", como veremos adiante, conduzindo com mão firme o trabalho de Dori Katz na tradução colaborativa de *Feux* (1936) para o inglês americano.

Acreditamos ser fundamental, em tradução literária, a identificação das diversas posições enunciativas da escritura para, em sua mobilização, apresentar soluções tradutórias que revelem as vozes que as sustentam. Marguerite Yourcenar declarou a Matthieu Galey que cada vez mais percebia

> que a maneira mais profunda de entrar em um ser ainda é escutando sua voz, compreendendo o próprio canto de que ele é feito. Há uma voz de Adriano [de *Mémoires d'Hadrien*], há uma voz de Zênon [de *L'œuvre au noir*], e é

---

[44] "O álcool nos cura da embriaguez. Após alguns goles de conhaque, já não penso mais em ti."

[45] "[...] tonta de uma embriaguez que ela esperava poder atribuir ao álcool, já que nos recuperamos do vinho mais facilmente que da felicidade."

[46] "Senhores Juízes, há apenas um único homem no mundo: todos os outros são, para cada mulher, somente um erro ou uma triste alternativa. E o adultério não costuma ser nada mais que uma forma desesperada de fidelidade."

[47] "Onde buscar minha salvação? Preenches o mundo. Não posso fugir de ti senão em ti mesmo."

> impossível confundi-las. Trata-se de um certo tom, uma certa maneira de se expressar, de estabelecer as relações entre a pessoa que fala e a pessoa a quem ela fala[48] (YOURCENAR, 1980, p.68-69).

Cuidemos, pois, juntamente com Dori Katz, de tentar ouvir Marguerite Yourcenar em sua multiplicidade.

## 3.2 Texto e cenografia na composição poética em *Feux-Fires*

*"Je suis près du noyau mystérieux*
*des choses comme la nuit on est quelquefois*
*près d'un cœur."* [49]

Ao tratarmos a tradução como parte de um longo processo, iniciado com a gênese da escritura da obra e sujeito à constante movimentação de posições enunciativas que se revezam e entrelaçam ao longo de todo o percurso, não nos parece lógico nem pertinente propor uma análise crítica de tradução, talvez já ultrapassada, que aponte acertos, erros ou inadequações. Diante da riqueza da visão da obra como um ser movente, acreditamos ser mais interessante ilustrar aquilo que emerge como literatura a partir do jogo de posições enunciativas internas e externas ao texto, mobilizando enunciados em sistemas linguísticos diferentes na busca do efeito poético.

No prefácio a *Feux* (1936), Marguerite Yourcenar discorre, entre outros temas, sobre as características estilísticas da obra e sobre um esforço legítimo para garantir a complexidade das emoções por meio de "uma linguagem totalmente poética em que cada palavra carregada do máximo de sentido revelaria seus valores ocultos, assim como, sob certo tipo de luminosidade, revelam-se as fosforescências das pedras"[50] (YOURCENAR, 1974, p.20-21).

Em *Fires* (1981), o desafio se renova, dessa vez, na busca de uma poeticidade em que as palavras revelem semelhantes fosforescências, mas dentro de um sistema linguístico-cultural diverso. É, então, que vemos surgir, na espiral de posições enunciativas de *Feux-Fires*, um novo

---

[48] *"[…] que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait. Il y a une voix d'Hadrien, il y a une voix de Zénon, et il est impossible de les confondre. Il s'agit d'un certain ton, d'une certaine manière de s'exprimer, d'établir ces rapports entre la personne qui parle et la personne à qui elle parle."*

[49] "Estou perto do núcleo misterioso das coisas assim como, à noite, estamos muitas vezes perto de um coração." (YOURCENAR, 1974, p.112)

[50] *"[…] un langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres."*

enunciador – a tradutora Dori Katz –, de forma bastante explícita no prefácio e com diferentes graus de transparência em suas soluções tradutórias ao longo de todo o livro. Isso acaba por introduzir duas novas posições enunciativas, às quais chamaremos "Katz tradutora de *Feux*" e "Katz tradutora em *Fires*", sendo aquela a que intervém clara e diretamente no prefácio e que se revela na entrevista (Apêndice B), e, esta, a que emerge dos enunciados no texto traduzido.

É no prefácio, por exemplo, que "Yourcenar autora de *Feux*" faz um comentário a respeito da duplicidade do signo "*rame*", em francês, na história "*Phèdre ou le desespoir*" [Fedra ou o desespero], explorando o que, no contexto, pode significar tanto o remo de Caronte, figura mitológica que leva os mortos pelo rio Estige, quanto uma composição de vagões do metrô, numa mescla de mito e contemporaneidade. E é, assim, que assistimos a uma Fedra desesperada a correr pelos subterrâneos do metrô. A duplicidade do signo "*rame*", em francês, aparentemente se perde na língua inglesa:

> *Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les rames fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ.* [51] (YOURCENAR, 1974, p.36)

> *Pushed by the throng of her ancestors, she slides along these subway corridors filled with animal smells; here oars Split the oily Waters of the Styx, here shiny rails suggest either suicide or depart.* (YOURCENAR, 1994, p.8)

No entanto, a tradutora da edição americana explicita essa dificuldade de reprodução semântica do uso do termo "*rame*" com um comentário entre parênteses, logo após o trecho em que a autora trata dessa questão em seu prefácio. "Katz tradutora de *Feux*" intervém diretamente e posiciona-se, enquanto tradutora para o inglês, de maneira explícita:

> *Si, pour en revenir à* Feux, *Phèdre emprunte pour sa descente aux Enfers des rames qui sont à la fois celles de Charon et celles du métro, c'est que le flot humain tourbillonnant aux heures d'affluence dans les corridors souterrains de nos villes est peut-être pour nous l'image la plus terrifiante du fleuve des ombres […].*[52] (YOURCENAR, 1974, p.23)

---

[51] "Levada pela turba de seus ancestrais, ela desliza ao longo desses corredores de metrô, plenos de um odor animal, onde o comboio de remos fende a água viscosa do Estige, onde os trilhos brilhantes propõem apenas o suicídio ou a partida."

[52] "Se, voltando a *Feux*, Fedra toma emprestado, para sua descida aos Infernos, o comboio que é, ao mesmo tempo, aquele dos remos de Caronte e o das composições do metrô, é que a onda humana, em turbilhão nas horas de maior afluência nos corredores subterrâneos de nossas cidades, talvez seja, para nós, a imagem mais aterrorizante do rio das trevas."

> *If, to get back to* Fires, *Phaedra to go down to Hell takes the* ***"oars" (rails)*** *that are both those of Charon the ferryman and those of the Metro, it's because during rush hours this human swell pouring into the underground corridors of our cities is perhaps for us the most terrifying image of the river of the dead.* ***(The lyrical pun is lost in English, since there is not a single word that means both 'oar' and 'rail', but the metaphor can still be evoked by words here that suggest sailing on dark waters.)***[53] (YOURCENAR, 1994, p.xix-xx. Os grifos são nossos.)

Ainda no prefácio, "Yourcenar autora de *Feux*" chama atenção também para a coincidência sonora dos termos "*mère*" (mãe, em francês) e "*mer*" (mar, em francês) ao tratar de Tétis, mãe de Aquiles e divindade das ondas, um jogo fonético somente possível em língua francesa, fundindo em uma única imagem a dupla característica da nereida. Aqui, "Katz tradutora de *Feux*" também se posiciona de forma direta, não transparente:

> *[...] si Thétis est à la fois la mère et la mer, c'est que cette équivoque, qui n'a d'ailleurs de sens qu'en français, fond en un tout le double aspect de Thétis mère d'Achille et de Thétis divinité des vagues.*[54] (YOURCENAR, 1974, p.23)

> *[…] if Thetis is both the mother of Achilles and the divinity of the waves, this lyrical punning on the words* mer/mère *blends into one image the double aspects of the goddess. This pun is only possible in French,* ***since the word for sea,*** **mer,** ***sounds the same as the word for mother,*** **mère**.[55] (YOURCENAR, 1994, p.xx. O grifo é nosso.)

Foi nesse contexto, que alia a prosa poética das histórias e a lírica dos pensamentos por meio da mobilização em espiral de diferentes posições enunciativas, que elaboramos um corpus (Apêndice A), conforme metodologia proposta por Antoine Berman (1995), a partir do levantamento de zonas textuais que julgamos significativas na leitura de *Feux* (1936) e de *Fires* (1981) como obras independentes, com vida própria imanente. Dispusemos lado a lado essas zonas textuais, ainda segundo Berman, acreditando, assim, poder introduzir mais claramente a cenografia de que nos fala Maingueneau (2001) e a composição poética dos textos, também

---

[53] "Se, voltando a *Fires*, para descer ao Inferno, Fedra toma os 'remos' (trilhos) que são, ao mesmo tempo, aqueles de Caronte, o Barqueiro, e os do metrô, é porque, nas horas de maior fluxo, essa onda humana sendo derramada nos corredores subterrâneos de nossas cidades, talvez seja, para nós, a imagem mais aterrorizante do rio dos mortos. (O calembur lírico se perde em inglês, já que não existe uma única palavra que signifique tanto 'remo' quanto 'trilho', mas a metáfora pode ainda ser evocada por palavras que sugerem aqui uma navegação em águas turvas.)"

[54] "[...] se Tétis é ao mesmo tempo a mãe e o mar, é porque essa ambiguidade – que, aliás, somente faz sentido em francês – reúne em um todo a dupla natureza de Tétis, mãe de Aquiles, e de Tétis, divindade das ondas."

[55] "[...] se Tétis é tanto a mãe de Aquiles quanto a divindade das ondas, esse jogo de palavras lírico com as palavras *mer/mère* funde em uma só imagem a dupla natureza da deusa. Tal trocadilho só é possível em francês, já que a palavra para mar, *mer*, soa igual à palavra para mãe, *mère*."

evocando aspectos textuais baseados em Benveniste (1976). Cabe ressaltar que foi essa seleção textual que nos ofereceu material para ser usado na entrevista com Dori Katz, a ser apresentada em 4.1.

Esse corpus mantém os pensamentos e as histórias na mesma ordem em que aparecem em *Feux-Fires*, buscado facilitar a compreensão de como a obra se estrutura narrativamente. Destacamos, a seguir, alguns excertos que, além de terem chamado nossa atenção pela carga literária que os fez emergir para nós como zonas textuais significativas, também apresentaram questões linguísticas ou tradutórias que encontraram respaldo em nosso arcabouço teórico ou que motivaram perguntas durante a entrevista. Para os comentários sobre cada história inseridos abaixo, contamos com o trabalho analítico de *Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar* (AMBROISE et al., 2009-2010).

A obra se inicia com o primeiro dos dez grupos de pensamentos que se intercalam às nove histórias. No primeiro trecho destacado dessas primeiras "*pensées*", observamos o paradoxo pragmático proposto por Maingueneau (2001) na contradição entre o dito e o dizer, na duplicidade da articulação entre o enunciado e o ato de enunciação, e a tensão ali gerada. conforme vimos em 1.2. Em seguida, ressaltamos a presença de "Yourcenar persona", que será retomada por "Yourcenar gnômica" na quinta história, *"Léna ou le secret"* [Lena ou o segredo] – "*ivre d'une ivresse qu'elle espérait pouvoir attribuer à l'alcool, car on se corrige du vin plus vite que du bonheur*"[56] (YOURCENAR, 1974, p.92) –, conforme vimos em 3.1, a construir esse deslizamento de posições enunciativas de natureza estruturante em *Feux-Fires*.

| ***Feux*** | ***Fires*** |
|---|---|
| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
| *J'espère que ce livre ne sera jamais lu. (p.29)* | *I hope this book will never be read. (p.3)* |
| *L'alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi. (p.30)* | *Alcohol sobers me. After a few swallows of brandy, I no longer think of you. (p.4)* |

"*Phèdre ou le desespoir"* [Fedra ou o desespero] é a primeira história dessa narrativa que, em sua integralidade, busca a reconstrução identitária após uma crise passional. Não à toa,

[56] "[...] tonta de uma embriaguez que ela esperava poder atribuir ao álcool, pois nos recuperamos do vinho mais facilmente que da felicidade."

no último bloco de pensamentos de *Feux* (1936), teremos: *"On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire"* [57] (YOURCENAR, 1974, p.217). A Fedra de Yourcenar baseia-se não nos textos antigos de Sêneca ou Eurípedes, mas no teatro clássico de Racine. Fedra padece de um amor incestuoso e adúltero por Hipólito, filho de seu marido, Teseu. Informada da morte de Teseu, declara-se ao jovem, que a rejeita. Mas Teseu retorna e, enlouquecida de ciúme por causa do amor entre Hipólito e Arícia, deixa que seu marido acredite ter sido violentada pelo enteado, que é banido pelo pai. Ao saber da morte de Hipólito, ela confessa sua mentira e se suicida, sem conseguir escapar ao ciclo de maldição ao qual sua família era presa.

Fedra é consumida pelo desejo e, nele, só encontra o sofrimento, marcando a inelutabilidade contra um destino inescapável, ideia que se reflete em um dos pensamentos que aparece entre a segunda e a terceira história, de Aquiles e Pátroclo, respectivamente: *"J'ai beau changer : mon sort ne change pas. Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle"*[58] (YOURCENAR, 1974, p.58). Nesse alinhavar de histórias e pensamentos, constrói-se a estrutura narrativa da obra, fragmentária apenas em aparência.

Dentre os trechos mais significativos, encontram-se os seguintes, que foram escolhidos por sua carga imagética de dor e agonia, compondo essa primeira etapa da trajetória de busca identitária e de libertação em *Feux-Fires*.

| ***Phèdre ou le désespoir*** | ***Phaedra or despair*** |
|---|---|
| *Dans le lit de Thésée, elle a l'amer plaisir de tromper en fait celui qu'elle aime, et en imagination celui qu'elle n'aime pas. Elle est mère : elle a des enfants comme elle aurait des remords. (p.33-34)* | *In Theseu's bed she has the bitter pleasure of cheating, in actuality, on the man she loves, an, in imagination, on the one she doesn't. She becomes a mother: she has children as she would have remorse. (p.6-7)* |
| *Devant la froideur d'Hippolyte, elle imite le soleil quand il heurte un cristal : elle se change en spectre ; elle n'habite plus son corps que comme son propre enfer. Elle reconstruit au fond de soi-même un Labyrinthe où elle ne peut que se retrouver : le fil d'Ariane ne lui permet plus d'en sortir, puisqu'elle se l'embobine au cœur. (p.34)* | *Confronting Hippolytus' coldness, she imitates the sun coming up against crystal: she turns into a specter; she haunts her body as if it were her personal hell. She re-creates inside herself a deep Labyrinth where she is bound to dwell again; Ariadne's thread will not pull her out, since she winds it around her heart. (p.7)* |
| *Elle devient veuve ; elle peut enfin pleurer sans qu'on lui demande pourquoi ; mais le* | *She is widowed; at last she can weep without being asked why. But black does not become* |

[57] "Não se constrói a felicidade senão sobre um alicerce de desespero. Creio que já poderei me dedicar a erguê-la."

[58] "Ainda que eu mude, minha sorte não mudará. Toda figura pode ser inscrita no interior de um círculo."

| | |
|---|---|
| *noir messied à cette figure sombre : elle en veut à son deuil de donner le change sur sa douleur. Débarrassée de Thésée, elle porte son espérance comme une honteuse grossesse posthume. (p.34-35)* | *this dark figure; she begrudges her mourning because it falsifies her grief. Rid of Theseus, she carries her hope like a shameful posthumous pregnancy. (p.7)* |
| *[…] c'est à cause de lui qu'elle est morte ; c'est à cause d'elle qu'il n'a pas vécu ; il ne lui doit que la mort ; elle lui doit les sursauts d'une inextinguible agonie. Elle a le droit de le rendre responsable de son crime, de son immortalité suspecte sur les lèvres des poètes qui se serviront d'elle pour exprimer leurs aspirations à l'inceste […]. Comme toute victime, il fut son bourreau. (p.36-37)* | *[…] it's because of him that she is dead; it's because of her that he did not live; he owes her only death; she owes him the convulsions of an irrepressible agony. She has the right to hold him responsible for her crime, for blackening her immortality now that poets will use her name for their own incestuous desires […] like all victims, he was his own torturer. (p. 9)* |

Neste próximo grupo de pensamentos que precede "*Achille ou le mensonge*" [Aquiles ou a mentira], os trechos que mais chamaram atenção foram três. O primeiro deles, como vimos em 3.1, trabalha a intertextualidade com a *Ilíada* e, também, parece introduzir um elemento da contemporaneidade da escritura de *Feux* (1936), possivelmente aludindo ao balé *A morte do cisne*, coreografado por Mikhail Fokine, em 1905. Traz, ainda, a ideia da busca de subterfúgios para escapar à fatalidade, tema da história de Aquiles que se seguirá. O segundo e terceiro pensamentos aqui destacados foram apresentados a Dori Katz no momento da entrevista em que tratávamos da opção pelas contrações no texto em inglês americano, ainda que dentro de um uso clássico de linguagem escrita.

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *La mort pour atteindre le fuyard doit se mettre en mouvement, perdre cette fixité qui nous fait reconnaître en elle le dur contraire de la vie. Elle nous donne la fin du cygne frappé en plein vol, d'Achille saisi aux cheveux par on ne sait quel Raison sombre. Comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite. Ma mort à moi sera de pierre. Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la Fatalité. Je ne puis m'y perdre. La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité. (p.38-39)* | *Death, to reach the fugitive, must be set in motion, lose this fixity that makes us recognize in her the hard opposite of life. Death gives us the end of the swan struck in full flight, of Achilles grabbed by the hair by who knows what dark Wisdom. As for the woman asphyxiated in the entrance hall of her house in Pompeii, Death only prolongs the corridors of escape into the other world. My own death will be of stone. I am familiar with gangways, drawbridges, traps, with all the underground passages of Fatality. I cannot get lost. Death, to kill me, will need me as an accomplice. (p.11)* |

| | |
|---|---|
| *Il n'y a pas d'amour malheureux : on ne possède que ce qu'on ne possède pas. Il n'y a pas d'amour heureux : ce qu'on possède, on ne le possède plus. (p.40)* | *There is no unhappy love: you only possess what you don't possess. There is no happy love: what you possess, you possess no longer. (p.11)* |
| *Rien à craindre. J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur. (p.40)* | *Nothing to fear. I've touched the bottom. I cannot sink lower than your heart. (p.11)* |

"*Achille ou le mensonge*" [Aquiles ou a mentira] tem por cenário a ilha do rei Licomedes, onde o herói, travestido, foi escondido pela mãe, Tétis, para escapar da morte na Guerra de Troia. Esse jogo com a fatalidade se inscreve também no pensamento presente no bloco que antecede essa história, como vimos acima e, também, no Capítulo 3.1: "*Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la Fatalité. Je ne puis m'y perdre. La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité*"[59] (YOURCENAR, 1974, p.39).

A história apresenta a dinâmica amorosa entre Aquiles, Misandra e Deidamia, esta representando a mulher feminina e frágil, objeto do desejo de Aquiles ao mesmo tempo de possuir e de ser, e aquela, a mulher masculina, forte e decidida, que almejaria para si o destino guerreiro do herói.

Uma visita inesperada de Ulisses, Pátroclo e Térsites à ilha surpreende a todos. Pátroclo, que não reconhece Aquiles em seu disfarce, desperta o interesse de Deidamia. Duplamente tomado de ciúme, Aquiles estrangula Deidamia, filha do rei Licomedes, e, em seguida, foge ajudado por Misandra.

Essa narrativa, segunda etapa da trajetória que vai da dor à transcendência, representa para nós a desorientação, a perturbação, o transvio. Os trechos selecionados visam revelar como se produziu narrativamente o caráter dessa etapa, em um jogo poético pleno de antagonismos e paralelismos que desvela o estado de confusão em que se encontra imerso o herói, como exemplificado nos excertos abaixo.

O primeiro deles apareceu durante a entrevista, ainda na questão do uso das contrações em inglês. O último excerto aqui apresentado traz um jogo com a palavra "*sirène*", ao mesmo tempo "sereia" e "sirene", em francês, referindo-se tanto ao canto das sereias a atrair Aquiles quanto ao alarme que poderia ter soado para denunciar a fuga. Ainda nesse excerto, Yourcenar faz referência direta ao epíteto homérico do herói, "*Achille aux pieds légers*", enquanto Katz

[59] "Conheço as passagens, as pontes giratórias, as armadilhas, todas as trincheiras da Fatalidade. Não há como eu me perder. A morte, para matar-me, precisará de minha cumplicidade."

abre mão de usar o consagrado "*swift-footed Achilles*", mas mantém a ideia da rapidez na imagem da leveza dos pés.

| ***Achille ou le mensonge*** | ***Achilles or the lie*** |
|---|---|
| *Il appartenait pour les esclaves à la race asexué des maîtres ; le père de Déidamie poussait l'aberration jusqu'à aimer en lui la vierge qu'il n'était pas ; les deux cousines seules se refusaient de croire en cette fille trop pareille à l'image idéal qu'un homme se fait des femmes. (p.44)* | *To the slaves, he belonged to the asexual race of masters; Deidamia's father's aberration loved in him the virgin he wasn't; only his two cousins refused to believe in this girl too like the ideal image men have of women. (p.15)* |
| *Achille et Déidamie se haïssent comme ceux qui s'aiment ; Misandre et Achille s'aiment comme ceux qui se haïssent. (p.45)* | *[…] Achilles and Deidamia hated each other like lovers; Misandra and Achilles loved each other like enemies. (p.15)* |
| *Il confia son poignet à la main de cette fatale amie, régla son pas sur celui de cette fille à l'aise dans les ténèbres, sans savoir si Misandre obéissait à une rancune ou à une gratitude sombre, s'il avait pour guide une femme qui se vengeait ou une femme qu'il avait vengée. (p. 51)* | *He entrusted his wrist to this fatal friend's hand, fell into step behind this girl knowing her way in the shadows ; he wondered whether Misandra was yielding to a rancor or a dark gratitude, whether his guide was a woman taking revenge or a woman he had revenged. (p. 19)* |
| *L'escadre levait l'ancre : des appels de sirènes se croisaient sur la mer ; le sable agité par le vent enregistrait à peine les pieds légers d'Achille (p. 54)* | *The squadron was weighing anchor; siren calls crossed each other on the sea. Raked by the wind, the sand hardly recorded Achilles' light feet. (p. 21)* |

Nas "*pensées*" que se seguem, destacamos especialmente a primeira, como já visto em 3.1, como um pensamento de "Yourcenar persona" que parece encontrar reflexo em uma das enunciações gnômicas de "*Clytemnestra ou le crime*" [Clitemnestra ou o crime], "*Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité*"[60] (YOURCENAR, 1974, p.179-180).

A segunda foi indicada a nós por Dori Katz como um exemplo dos trechos que lhe pareceram mais difíceis de traduzir: "Tive muita dificuldade com o prefácio. Falo dos prefácios de cada história. Aqueles 'pensamentos'? Alguns muito enigmáticos e densos, e também ilusivos".

[60] "Senhores Juízes, há apenas um único homem no mundo: todos os outros são, para cada mulher, somente um erro ou uma triste alternativa. E o adultério não costuma ser nada mais que uma forma desesperada de fidelidade."

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Où me sauver ? Tu emplis le mode. Je ne puis te fuir qu'en toi. (p.57)* | *Where shall I run to? You fill the world. I can only escape you in you. (p.23)* |
| *J'ai beau changer : mon sort ne change pas. Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle (p.58)* | *No matter how I change, my luck does not change. Any figure can be drawn within a circle. (p.24)* |

A terceira história, *"Patrocle ou le destin"* [Pátroclo ou o destino], retrata um Aquiles que oscila entre a raiva e o desespero pela morte de seu companheiro. Diferentemente do cenário homérico que se poderia esperar, Marguerite Yourcenar desenha aqui uma degradação do mundo épico, com personagens fragilizados e diminuídos em sua natureza heroica, referindo-se a eles primeiro como heróis, depois como soldados e, por fim, como meros participantes de uma guerra retratada como absurda. Ao final, ainda contrariando o texto homérico, Aquiles mata não Heitor, responsável pela morte de Pátroclo, mas a amazona Pentesileia, que também participava da Guerra de Troia.

Na mitologia, Pentesileia desejava a própria morte por ter matado acidentalmente sua irmã, Hipólita, em uma caçada, mas, como guerreira amazona, teria de morrer em batalha. A luta entre Aquiles e Pentesileia é descrita por Yourcenar como passos de dança que, com seus torneios, tornam-se um balé russo, remetendo-nos ao prefácio, em que "Yourcenar autora de *Feux*" declara a influência imagética de Diaguilev e Massine na escritura do livro.

Em *"Patrocle ou le destin"* [Pátroclo ou o destino], o destino de Pátroclo é a morte, não como o fim de uma vida, mas como o coroamento de uma existência. O desejo de Aquiles de garantir um enterro a seu amigo encontrará reflexo na quarta narrativa, em que Antígona busca enterrar dignamente seu irmão, Polinices. Nesse entrelaçar das histórias, cabe também observar que a figura de Cassandra, na cena inicial dessa terceira narrativa, gritando ao povo troiano suas previsões de catástrofe e destruição, reaparece, sem ser citada nominalmente, na oitava história, *"Clytemnestre ou le crime"* [Clitemnestra ou o crime], como parte do butim de guerra destinado a Agamenon.

Nessa terceira etapa do percurso – a da luta –, selecionamos trechos com força de sustentação imagética da atmosfera de combate, de confronto, destacando, além dos excertos que nos remetem às histórias de Antígona e de Clitemnestra, como acabamos de ressaltar, também o paralelismo textual que marca a relação construída narrativamente entre a personagem de Pátroclo e a de Pentesileia: Aquiles se refere a Pátroclo como *"ce compagnon*

*qui méritait d'être um ennemi"*[61] (YOURCENAR, 1974, p.64) e a Pentesileia como "*cette victime digne d'être um ami"*[62] (YOURCENAR, 1974, p.69).

| ***Patrocle ou le destin*** | ***Patroclus or destiny*** |
|---|---|
| *Cassandre hurlait sur les murailles, en proie à l'horrible travail d'enfanter l'avenir. (p.61)* | *Painfully giving birth to the future, Cassandra was howling from atop the city walls. (p.27)* |
| *Le temps était passé des tendresses héroïques où l'adversaire était le revers sombre de l'ami. (p.62-63)* | *Gone were the days of heroic tenderness, when the adversary was the dark other side of the friend. (p.28)* |
| *Depuis la mort de cet ami qui tout à la fois avait rempli le monde et l'avait remplacé, Achille ne quittait plus sa tente jonchée d'ombres : nu, couché à même la terre comme s'il s'efforçait d'imiter ce cadavre, il se laissait ronger par la vermine de ses souvenirs. De plus en plus, la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes : beaucoup d'hommes se défont, peu d'hommes meurent. (p.63)* | *Since the death of this friend who had first filled, then become his world, Achilles no longer left his tent; it was littered with shadows: naked, lying flat on the ground as though striving to imitate the corpse, he let himself be eaten by the vermin of his memories. More and more, death seemed to him a sort of consecration only the purest men were worthy of; many are undone, few die. (p.28)* |
| *Toutes les particularités dont il se souvenait quand il pensait à Patrocle […] acquéraient enfin leur plein sens d'attributs posthumes, comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre. (p.63-64)* | *Thinking of Patroclus, he remembered the particularities […] – all these finally achieved their full meaning posthumously, as though, alive, Patroclus had only been the rough sketch of his corpse. (p.28-29)* |
| *[...] veuf de ce compagnon qui méritait d'être un ennemi, Achille ne tuait plus, pour ne pas susciter à Patrocle des rivaux d'outre-tombe. (p.64-65)* | *[…] widowed of this companion who deserved to be an enemy, Achilles did not kill any more, so as not to give Patroclus otherworldly rivals. (p.29)* |
| *Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle. (p.69)* | *Achilles was sobbing, holding up the head of this victim worthy of being a friend. She was the only creature in the world who looked like Patroclus. (p.32)* |

Na linha narrativa percebida por nós, a da busca indentitária por meio de uma trajetória que vai da dor à transcendência, o quarto grupo de pensamentos parece tratar do fenômeno da descaracterização da individualidade por meio da reificação ou da atomização do sujeito.

[61] "[...] esse companheiro merecedor de ser um inimigo [...]"

[62] "[...] essa vítima digna de ser um amigo [...]"

Dentro do percurso *Feux-Fires*, aproxima-se do sofrimento impingido pelas paixões mais carnais, mais ligadas à matéria, características das quatro primeiras histórias.

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Le crime du fou, c'est qu'il se préfère. Cette préférence impie me répugne chez ceux qui tuent et m'épouvante chez ceux qui aiment. La créature aimée n'est plus pour ces avares qu'une pièce d'or où crisper les doigts. Ce n'est plus qu'un dieu : c'est à peine une chose. Je me refuse à faire de toi un objet, même quand ce serait l'Objet Aimé. (p.70-71)* | *The madman's crime is to prefer himself. I find this impious preference repulsive in those who kill and terrifying in those who love. To these misers, the creature loved is nothing more than a gold coin to clutch in your hands. He is only a god: he is hardly anything. I won't allow myself to turn you into an object, even into the Beloved Object. (p.33)* |
| *Tu pourrais t'effondrer d'un seul bloc dans le néant où vont les morts : je me consolerais si tu me léguais tes mains. Tes mains seules subsisteraient, détachées de toi, inexplicables comme celles des dieux de marbre devenus poussière et chaux de leur propre tombe. Elles survivraient à tes actes, aux misérables corps qu'elles ont caressés. Entre les choses et toi, elles ne serviraient plus d'intermédiaires : elles seraient elles-mêmes changées en choses. Redevenues innocentes, puisque tu ne serais plus là pour en faire tes complices, tristes comme des lévriers sans maître, déconcertées comme des archanges à qui nul dieu ne donne plus d'ordres, tes vaines mains reposeraient sur les genoux des ténèbres. Tes mains ouvertes, incapables de donner ou de prendre aucune joie, m'auraient laissé tomber comme une poupée brisée. Je baise, à la hauteur du poignet, ces mains indifférents que ta volonté n'écarte plus des miennes ; je caresse l'artère bleue, la colonne de sang qui jadis incessante comme le jet d'une fontaine surgissait du sol de ton cœur. Avec de petits sanglots satisfaits, je repose la tête comme un enfant, entre ces paumes pleines des étoiles, des croix, des précipices de ce qui fut mon destin. (p.71-72)* | *You could fall suddenly into the void the dead go to: I would be comforted if you would bequeath me your habds. Only your hands would continue to exist, detached from you, unexplainable like those of marble gods turned into the dust and the limestone of their own tomb. They would survive your actions, the wretched bodies they caressed. They would no longer serve as intermediaries between you and things: they themselves would be changed into things. Innocent again now, since you would no longer be there to turn them into your accomplices, sad like greyhound without masters, disconcerted like archangels to whom no god gives orders, your useless hands would rest on the lap of darkness. Your open hands incapable of giving or taking the slightest joy would have let me slump like a broken doll. I kiss the wrists of these indifferent hands you will no longer pull away from mine: I stroke the blue artery, the blood column that once spurted continuously like a fountain from the ground of your heart. With little sobs of contentment, I rest my head like a child between these palms filled with the stars, the crosses, the precipices of my previous fate. (p.33-34)* |
| *Je n'ai pas peur des spectres. Les vivants ne sont terribles que parce qu'ils ont un corps. (p.73)* | *I do not fear ghosts. The living are terrifying only because they have bodies. (p.34)* |

A quarta história, *"Antigone ou le choix"* [Antígona ou a escolha], apresenta uma Tebas mergulhada na escuridão moral dos homens. Antígona retorna do exílio em que acompanhava seu pai, Édipo, já cego, para aguardar o desfecho da luta entre seus irmãos Etéocles e Polinices, aos quais fora legado o trono, para que se alternassem no poder. A referência à cegueira aparece no primeiro pensamento do bloco seguinte, *"Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle"*[63] (YOURCENAR, 1974, p.86), remetendo-nos não apenas, de maneira óbvia, à ascendência em Édipo, mas à decisão de Antígona de não se fechar para a verdade e para a justiça.

Segundo a mitologia, tendo recusado a alternância no trono, Etéocles é enfrentado por Polinices. De acordo com a lei tebana, somente um deles seria considerado digno de ser enterrado. Creonte, irmão de Jocasta e novo rei de Tebas, determina que Etécoles receba pompas funerárias e que Polinices seja privado de sepultura. Antígona se opõe a essa decisão e é condenada por Creonte a ser enterrada viva. Na tumba, ela se suicida por enforcamento.

Marguerite Yourcenar confere uma dimensão moral à personagem e escolhe retratar essa heroína trágica com o sofrimento de uma verdadeira mártir cristã, resignadamente devotada ao vencido em busca de justiça fraternal. O suicídio de Antígona traz de volta à normalidade o movimento dos astros em Tebas, que retoma seu curso. O sofrimento torna-se libertação. A história se encerra com a bela imagem do movimento do corpo pendente: *"Le pendule du monde est le cœur d'Antigone"*[64] (YOURCENAR, 1974, p.85).

Na trajetória *Feux-Fires*, o texto dedicado a Antígona representa a aceitação do sofrimento como etapa necessária ao retorno à vida. Dentre os trechos selecionados, destacamos o trecho de abertura da narrativa, usado por Marguerite Yourcenar para testar Katz na tradução, antes de contratá-la, como veremos na entrevista, em 4.1. O terceiro excerto abaixo também foi abordado na entrevista com Katz a respeito da escolha, na tradução, de um recurso poético que desloca a metáfora do campo semântico material – algo que se avoluma e se impõe – para o campo semântico sonoro – um som que cresce e oprime.

---

[63] "Amar de olhos fechados, é amar como cego. Amar de olhos abertos, é talvez amar como louco: é perdidamente aceitar. Amo-te como louca."

[64] "O pêndulo do mundo é o coração de Antígona."

| ***Antigone ou le choix*** | ***Antigone or the choice*** |
|---|---|
| *Que dit midi profond ? La haine est sur Thèbes comme un affreux soleil. (p.75)* | *What does this abysmal noon mean ? Hatred weighs on Thebes like a horrible sun. (p.37)* |
| *Les hommes sont sans destins, puisque le monde est sans astres. (p.82)* | *Men have no destiny when the world has no stars. (p.41)* |
| *Créon, couché dans le lit d'Œdipe, repose sur le dur oreiller de la Raison d'État. […] Brusquement, dans le silence abêti de la ville cuvant son crime, un battement venu de dessous terre se précise, grandit, s'impose à l'insomnie de Créon, devient son cauchemar. (p.83-84)* | *Creon lying in Oedipus' bed rests on Reasons of State, a hard pillow. […] Suddenly, in the stupefied silence of the city sleeping off its crime, an underground beating is heard, grows louder, forces itself on Creon's insomnia, becomes his nightmare. (p.42-43)* |
| *Une vague phosphorescence émanant d'Antigone lui fait reconnaître Hémon suspendu au cou de l'immense suicidée, entraîné par l'oscillation de ce pendule qui semble mesurer l'amplitude de la mort. Liés l'un à l'autre comme pour peser plus lourd, leur va-et-vient les enfonce chaque fois plus avant dans la tombe, et ce poids palpitant remet en mouvement la machinerie des astres. Le bruit révélateur traverse les pavés, les carrelages de marbre, les murs d'argile durcie, emplit l'air desséché d'une pulsation d'artères. Les devins se couchent l'oreille contre le sol, auscultent comme des médecins la poitrine de la terre tombée en léthargie. Le temps reprend son cours au bruit de l'horloge de Dieu. Le pendule du monde est le cœur d'Antigone. (p.84-85)* | *A vague phosphorescence emanating from Antigone reveals Haemon hanging from the neck of the dead woman and carried along by the swing of this pendulum that seems to measure death's amplitude. They are tied one to the other as if to make a heavier weight; their slow oscillation drives them each time further into the grave, and this throbbing weight rewinds the machinery of the stars. The revealing noise crosses the pavements, the marble tiling, the clay walls, fills the parched air with an arterial throb. The soothsayers lie down, ear to the ground, listening, like doctors, to the lethargic chest of the earth. Time starts running again to the sound of God's clock. The world's pendulum is Antigone's heart. (p.43)* |

Nas próximas "*pensées*" selecionadas, destacamos a primeira por remeter à cegueira de Édipo, pai de Antígona, como vimos nos parágrafos explicativos do texto anterior, contribuindo, assim, para o alinhavar da estrutura narrativa por meio de "Yourcenar persona", caracterizada pelo plano discursivo da enunciação, conforme Benveniste (1976), em que o "eu" se configura como sujeito. Além disso, conforme discutido durante a entrevista com Dori Katz, manteve-se o paralelismo de classes gramaticais que, no texto em francês, deu-se por meio de substantivos – *aveugle*, *fou*, *folle* –, enquanto no texto em inglês americano deu-se por meio de advérbios – *blindly*, *madly*, *desperately*.

O segundo destaque vai para o excerto em que percebemos o fenômeno da estrangeirização na manutenção da expressão francesa "*faux pas*" no texto em inglês. Cabe

observar que o termo "*pensées*" também é mantido em francês no prefácio da edição americana. Essa questão foi abordada na entrevista, conforme veremos adiante, em 4.1

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle. (p.86)* | *Loving eyes close dis to love blindly. Loving eyes open is perhaps to love madly: to accept desperately. I love you to distraction. (p.44)* |
| *Un ignoble espoir me reste. Je compte malgré moi sur une solution de continuité de l'instinct, l'équivalent, dans la vie du cœur, de l'acte du distrait qui se trompe de noms, de portes. Je te souhaite avec horreur une trahison de Camille, un échec près de Claude, un scandale qui t'éloignerait d'Hippolyte. N'importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps. (p.86-87)* | *I have an ignominious hope left. In spite of myself, I am banking on an instinctual continuity, the equivalent, in the life of the heart, of an absent-minded action mistaking a name, a door. Horrified at myself, I wish you Camille's betrayal, a failure with Claude, a scandal that would separate you from Hippolytus. Any faux pas could make you fall on my body. (p.44)* |

Em "*Léna ou le secret*" [Lena ou o segredo], a quinta história, Marguerite Yourcenar baseia-se em um fato histórico, o assassinato do tirano ateniense Hiparco, em 414 a.C., por Harmódio e Aristogíton. O texto foca a personagem de Lena, figura quase ausente dos textos históricos, uma cortesã que resiste à tortura sem delatar os tiranicidas. Diferentemente do relato histórico, em *Feux* (1936), Lena não participa do complô para o assassinato, aparecendo mais como vítima.

O famoso "triângulo yourcenariano" se faz presente, sendo Lena rejeitada por Aristogíton, de quem era concubina, em favor de Harmódio, antes favorito de Hiparco. Das nove histórias, essa parece ser a de maior conteúdo autobiográfico, se lembrarmos que a obra é fruto de uma crise passional devido à paixão não correspondida de Marguerite Yourcenar por seu então editor, André Fraigneau, que era homossexual. Lena representa o amor abnegado, aquele que parece caracterizar uma perda de si mesmo diante da rejeição. A automutilação na tortura, arrancando a própria língua para, paradoxalmente, não revelar os segredos que desconhecia, seria uma maneira de Lena superar essa rejeição e sentir-se mais próxima de seus heróis.

"*Léna ou le secret*" [Lena ou o segredo] representa a etapa da submissão à dor e, sendo a quinta das nove histórias, funciona como um ponto de virada e de articulação entre as quatro

primeiras histórias, dedicadas a paixões amorosas, e as quatro histórias que a ela se seguem, voltadas a paixões mais transcendentes.

Nas zonas textuais significativas, destacamos, abaixo, a presença de "Yourcenar gnômica", evidenciada no plano discursivo mesclado ao plano histórico narrativo a se pronunciar sobre os efeitos do álcool, deslizando na espiral de posições enunciativas que a levam à "Yourcenar persona" do primeiro grupo de pensamentos, conforme vimos acima.

Em seguida, ressaltamos o excerto discutido na entrevista, conforme veremos em 4.1, como exemplo de solução tradutória em que o recurso à concentração, abrindo mão do uso de pronomes ou subordinações e salientando a caracterização do sujeito da oração por meio da adjetivação, pareceu gerar um efeito poético mais potente do que aquele alcançado no texto de partida. Por fim, o último excerto do texto dedicado a Lena traz novamente o paradoxo pragmático de Maingueneau (2001), na tensão entre o dito e o dizer, fazendo com que o enunciado e o ato de enunciação se ressignifiquem continuamente.

| ***Léna ou le secret*** | ***Lena or the secret*** |
|---|---|
| *[…] elle l'avait vu sortir du banquet rituel en compagnie d'un jeune noble athénien, ivre d'une ivresse qu'elle espérait pouvoir attribuer à l'alcool, car on se corrige du vin plus vite que du bonheur. (p.92)* | *[...] she had seen him leave the ritual banquet accompanied by a noble young Athenian, drunk with a drunkenness she hoped was due to alcohol, for one can be cured of that addiction faster than that of happiness. (p.49)* |
| *Comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle, Léna reprit en sens inverse le long chemin montueux où les femmes se hâtaient, dans les endroits déserts, craignant de voir des satyres. (p.93)* | *Like an abandoned dog following his master at a distance, she started, in the opposite direction, the long way home; women hurried through hills here, afraid of seeing satyrs in deserted places. (p.49)* |
| *Léna soumise à la question serre les dents, pince les lèvres. Ses maîtres se sont tus quand elle passait les plats ; elle est restée sur le seuil de leur vie comme une chienne près des portes. Cette femme vide de souvenirs s'efforce par orgueil de faire croire qu'elle sait tout, que ses maîtres lui ont confié leur cœur comme à une recéleuse sur qui l'on peut compter, qu'il ne dépend que d'elle de cracher leur passé. Des bourreaux l'étendent sur un chevalet pour l'opérer de son silence. On menace cette flamme du supplice de l'eau ; on parle d'infliger le supplice du feu à cette source. Elle redoute la torture que n'arrachera d'elle que l'humiliant aveu qu'elle n'était qu'une servante et nullement une complice. Un flot de sang lui jaillit de la bouche comme au cours d'une hémoptysie.* | *Under this interrogation, Lena clenches her teeth, pinches her lips. Her masters would stop talking when she came into the room to pass them the plates of food; she stayed on the threshold of their lives like a dog lying by the door. Devoid of memories, this woman strives through pride to make them believe that she knows everything, that her masters entrusted her their hearts, knowing she was reliable, and that she can spit out their past if she chooses to. She is stretched out on the rack so that the executioners can operate her silence. She, so flamelike, is threatened with water torture; she, so pure and humble, is threatened with fire torture. She fears the pain that will wrench from her only the humiliating confession that he was just a servant and not an accomplice. As though* |

| | |
|---|---|
| *Elle s'est coupée la langue pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas. (p.109)* | *heaved up by her lungs, a jet of blood spurts from her mouth. She has cut off her tongue to keep from revealing the secrets she doesn't have. (p.59-60)* |

No grupo de pensamentos que se segue, destacamos novamente uma questão de intertextualidade, com a citação do verso pronunciado por Pirro em *Andromaque* (1667), de Jean Racine, "*Brûlé de plus de feux que je n'en allumai*", que inspirou o título da obra e que é mencionado por "Yourcenar autora de *Feux*" no prefácio. Ainda nesse excerto, em termos poéticos, o desafio de alcançar, na tradução, o efeito da palavra "*sang*" (sangue, em francês) foneticamente contida em "*in**cen**die*" (incêndio, em francês), indicado por Prévot (2002, p.23), parece ter sido solucionado no texto em inglês com o estabelecimento dessa conexão por meio do recurso da aliteração do grupo *bl*, que aparece tanto em "*blood*" como em "*ablaze*".

Os outros dois pensamentos destacados abrem a cenografia da Antiguidade judaico-cristã, em meio a tantas referências da Antiguidade clássica, para introduzir a história seguinte, centrada em Maria Madalena.

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Brûlé de plus de feux… Bête fatiguée, un fouet de flammes me cingle les reins. J'ai retrouvé le vrai sens des métaphores de poètes. Je m'éveille chaque nuit dans l'incendie de mon propre sang. (p.110)* | *"Burned with more fires…" Worn-out beast… a hot whip lashes my back. I rediscovered the true meaning of the poetic metaphors. I wake up each night with my own blood ablaze. (p.61)* |
| *Les chrétiens prient devant la croix, la portent à leurs lèvres. Ce bout de bois leur suffit, même s'il n'y pend aucun Sauveur. Le respect dû aux suppliciés finit par ennoblir l'ignoble appareil du supplice : ce n'est pas assez aimer les êtres que ne pas adorer leur misère, leur avilissement, leur malheur. (p.110-111)* | *Christians pray before a cross, press it to their lips. This piece of wood satisfies them even if no Saviour hangs on it. The respect due martyred victims ends up ennobling the vile instrument of torture: you don't love people enough if you don't worship their misery, their debasement, their misfortune. (p.61)* |
| *Quand je perds tout, il me reste Dieu. Si j'égare Dieu, je te retrouve. On ne peut pas avoir à la fois l'immense nuit et le soleil. (p.111)* | *When I lose everything, I still have God left. If I misplace God, I find you again. You can't have both at once, the immense night and the sun. (p.62)* |

*"Marie-Madeleine ou le salut"* [Maria Madalena ou a salvação] é a única das nove histórias não inspirada na Antiguidade clássica, mas em uma personagem bíblica, evocando *A legenda áurea*, conjunto de narrativas hagiográficas de Jacopo de Varazze, do século XIII, segundo a qual Maria Madalena teria sido noiva de João. Inspirada no Novo Testamento e dentro da tradição católica, Marguerite Yourcenar reúne em uma só personagem traços de três mulheres diferentes: a pecadora que deseja ser ungida pelo Cristo; Maria de Betânia, irmã de Lázaro e Marta; e Maria de Magdala, a primeira a ver Jesus após a Ressurreição.

Em sua noite de núpcias, Maria Madalena, virgem, é rejeitada por seu noivo, João, que vai ao encontro de Jesus. Mais uma vez, o "triângulo yourcenariano" aparece, dessa vez sendo Jesus Cristo o terceiro elemento. Maria Madalena, após se entregar a experiências mundanas, procura Jesus, não por arrependimento, mas por ciúme. Deseja seduzi-lo para provar a João que ele a teria desprezado em nome de uma ilusão. Mas, ao primeiro encontro com Jesus, ela abandona a paixão amorosa e sucumbe à experiência da Paixão.

Cabe observar que, entre as nove histórias, essa é a primeira, de três em sequência, narrada em primeira pessoa. É nessas três narrativas que mais claramente se manifesta a posição enunciativa de "Yourcenar gnômica".

No percurso narrativo de *Feux-Fires*,*"Marie-Madeleine ou le salut"* [Maria Madalena ou a salvação] representa a etapa da entrega, da revelação. Dentre os trechos selecionados, destacamos abaixo a presença de "Yourcenar gnômica" em "*Nous péchons parce que Dieu n'est pas : c'est parce que rien de parfait ne se présente à nous que nous prenons les créatures*" (YOURCENAR, 1974, p.111), alterando o plano da enunciação e evocando "Yourcenar persona" do último grupo de "*pensées*": "*Quand je perds tout, il me reste Dieu. Si j'égare Dieu, je te retrouve. On ne peut pas avoir à la fois l'immense nuit et le soleil*" (YOURCENAR, 1974, p.111). O mesmo se dá no trecho destacado em que temos "*on ne fait jamais que changer d'esclavage"* (YOURCENAR, 1974, p.125).

No excerto final, o paradoxo pragmático de que nos fala Maingueneau (2001) aparece mais uma vez como recurso poético.

| ***Marie-Madeleine ou le salut*** | ***Mary Magdalene or salvation*** |
|---|---|
| *Je n'avais tant roulé que pour donner à ce terrible Ami une rivale moins naïve : séduire Dieu, c'était enlever à Jean son support éternel ; c'était l'obliger à retomber sur moi de tout le poids de sa chair. Nous péchons parce que Dieu n'est pas : c'est parce que* | *I had been sleeping around only to give this Friend a less naïve rival: to seduce God was to take from John his eternal support; it was to force him to fall back on me with all the weight of his body. We sin because God is not: it's because nothing perfect is set before our* |

| | |
|---|---|
| *rien de parfait ne se présente à nous que nous prenons les créatures. Dès que Jean comprendrait que Dieu n'était qu'un homme, il n'aurait plus de raison de ne pas lui préférer mes seins. (p.123)* | *eyes that we settle for human beings. As soon as John would understand that God is only a man, all reason not to prefer my breasts to Him would vanish. (p.71-72)* |
| *Il avait supporté la compagnie de bandits, le contact des lépreux, l'insolence des hommes de police : il consentait comme moi à l'affreux destin d'être à tous. Il posa sur ma tête sa grande main de cadavre qui semblait déjà vide de sang : on ne fait jamais que changer d'esclavage : au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu. Jean s'effaça de ma vie comme si l'Évangéliste pour moi n'avait été que le Précurseur : en face de la Passion, j'ai oublié l'amour. (p.125-126)* | *He bore the company of highwaymen, the contact of lepers, the insolence of policemen: like me, he agreed to the terrible lot of belonging to all. He placed on my head his large cadaverous hand, which seemed already emptied of blood: all we ever do is change enslavements: at the exact moment the devils left me, I became possessed by God. John was erased from my life as though the Evangelist had been only the Precursor for me: placed in front of the Passion, I forgot love. (p.71)* |
| *J'ai bien fait de me laisser rouler par la grande vague divine ; je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur. Il ne m'a sauvée ni de la mort, ni des maux, ni du crime, car c'est par eux qu'on se sauve. Il m'a sauvée du bonheur. (p.135)* | *I did right in letting the great divine wave spin me: I don't regret being refashioned by the Lord's hands. He saved me neither from death nor from harm nor from crime, since it's through them that one is saved. He saved me from happiness. (p.77)* |

O grupo de pensamentos a seguir vem reforçar a ideia de entrega, que caracteriza o texto anterior, dedicado a Maria Madalena, mantendo a referência religiosa, e, ao final, introduz a noção de tempo, essencial à narrativa da sétima história, *"Phédon ou le vertige"* [Fédon ou a vertigem].

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Amour, ma dure idole, tes bras tendus vers moi sont des vertèbres d'ailes. J'ai fait de toi ma Vertu ; j'accepte de voir en toi une Domination, une Puissance. Je me confie à ce terrible avion propulsé para un cœur. Le soir, dans les bouges où nous traînons ensemble, ton corps nu semble un Ange chargé de veiller ton âme. (p 138)* | *Eros, my hard idol, your arms stretched toward me are wing vertebrae. I made you my Virtue; I accept seeing in you a Domination, a Power. I entrust myself to this terrible airplane propelled by a heart. At night, when we are drifting in slums together, your nude body seems then an Angel told to watch over your soul. (p.79)* |
| *Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains. (p.138)* | *My God, I place my body between your hands. (p.79)* |
| *Il y a six jours, il y a six mois, il y a eu six ans, il y aura six siècles… Ah ! mourir pour arrêter le Temps… (p.139)* | *Six days ago, six months ago, it will be six years, it will have been six centuries… Ah, to die in order to stop Time. (p.80)* |

*"Phédon ou le vertige"* [Fédon ou a vertigem] é um monólogo interior travestido de interlocução entre Fédon, discípulo de Sócrates que retrata sua morte, e Cebes, filósofo grego do século V-IV a.C., também discípulo de Sócrates e, ainda, de Filolau de Crotona.

Fédon descreve sua juventude amorosa e despreocupada até que é feito prisioneiro e levado a Atenas para ser vendido como escravo. Dançarino em um bordel, sua liberdade é comprada pelo homem político ateniense Alcibíades, a pedido de Sócrates, de quem era discípulo. E é assim que Sócrates torna-se mestre de Fédon, que o acompanha até a morte.

Em sua narrativa, Fédon expõe sua concepção do tempo e da vida, por meio de sua experiência com a felicidade e com a dor. Conforme "Yourcenar autora de *Feux*", em seu prefácio, a vertigem de Fédon é aquela do conhecimento, uma paixão mais abstrata.

Essa sétima história constitui a etapa da sublimação, da reorientação da energia para fins mais elevados. As zonas textuais significativas selecionadas revelam um texto narrado em primeira pessoa repleto de digressões em meio ao plano histórico da enunciação e, também, recheado de interferências do plano discursivo, por meio de "Yourcenar gnômica".

Destacam-se dois excertos discutidos com Dori Katz durante a entrevista, como veremos em 4.1. O primeiro deles diz respeito ao efeito poético alcançado no texto em inglês por meio da sibilação em um trecho que tratava da noção de circularidade – *"**Th**e road **th**ey **th**ought **s**traight **s**eemed **c**ircular to the adole**sc**ent lying in **th**e **c**enter of **th**e future"* (YOURCENAR, 1994, p.82) –, sendo que o texto em francês utiliza a aliteração do 'r' – *"Leu**r** **r**oute qu'ils c**r**oyaient d**r**oite pa**r**aissait ci**r**culai**r**e au jeune ga**r**çon couché au cent**r**e de l'aveni**r**"* (YOURCENAR, 1974, p.143).

O segundo diz respeito a um trecho em que a sentença parece apresentar maior fluidez no texto em inglês – ***It may be that death*** *had more charms for him than Alcibiades, since he did not stop it from slipping into his bed.* (YOURCENAR, 1974, p.93) – que no texto em francês – ***Sans doute,*** *la mort avait pour lui plus de charmes qu'Alcibiade, puisqu'il ne l'empêchait pas de se glisser dans son lit.* (YOURCENAR, 1994, p.160) –, não sendo interrompida logo no início. No entanto, é preciso salientar a natureza subjetiva desse nosso comentário durante a entrevista.

O excerto final destacado reforça nossa ideia de que se trata, aqui, da etapa da sublimação, da elevação. Observemos que a última frase dessa história, narrada em primeira pessoa, refere-se, pela primeira vez, ao sujeito em terceira pessoa, como se Fédon, na dança e na vertigem, descolasse de si mesmo e atingisse outra dimensão.

| ***Phédon ou le vertige*** | ***Phaedo or the dance*** |
|---|---|
| *Écoute, Cébès… Je te parle à voix basse, car c'est seulement lorsque nous parlons à voix basse que nous nous écoutons nous-mêmes. Je vais mourir, Cébès. Ne secoue pas la tête : ne me dis pas que tu le sais, et que nous mourrons tous. Le temps ne vous coûtes rien, à vous, philosophes : il existe pourtant, puisqu'il nous sucre comme des fruits et nous dessèche comme des herbes. Pour ceux qui aiment, le temps n'est plus, car les amants se sont arraché le cœur pour le donner à ceux qu'ils aiment ; et c'est pourquoi ils sont insensibles aux milliers d'hommes et de femmes qui ne sont pas leur amour ; et c'est pourquoi ils pleurent et se désespèrent avec sécurité. Et c'est au ralentissement de ces sanglantes horloges que ceux qui sont aimés voient approcher la vieillesse et la mort. Pour ceux qui souffrent, le temps n'est pas ; il s'annule à force de se précipiter, car chaque heure d'un supplice est une tempête de siècles. (p.141-142)* | *Listen, Cebes... I am whispering because it's only when we whiper that we really listen to ourselves. I am going to die, Cebes. Don't shake your head, don't say that you know, that we are all going to die. Tim doesn't cost you philosophers anything: yet Time exists, since it sweetens us like fruit and dries us like grass. For those in love, time disappeared, since lovers tore out their hearts to given the to those they love; and that is why they are insensitive to thousands of men and women who are not part of their love, and that's why they safely weep and despair. And that's why those who are loved gauge old age and death by the slowing down of these hearts, timekeepers of the blood. For those who suffer, time does not exist; time has been in such a rush that it has destroyed itself, since each hour of torment is like a storm that lasts a hundred years. (p.81)* |
| *Leur route qu'ils croyaient droite paraissait circulaire au jeune garçon couché au centre de l'avenir. (p.143)* | *The road they thought straight seemed circular to the adolescent lying in the center of the future. (p.82)* |
| *Car les vertus, Cébès, n'ont pas toutes les mêmes causes et toutes ne sont pas belles. (p.150)* | *Virtues, Cebes, don't have all the same motives and are not always pretty. (p.86)* |
| *Sans doute, la mort avait pour lui plus de charmes qu'Alcibiade, puisqu'il ne l'empêchait pas de se glisser dans son lit. (p.160)* | *It may be that death had more charms for him than Alcibiades, since he did not stop it from slipping into his bed. (p.93)* |
| *Mais déjà les mots ne s'échappaient plus qu'à regret de cette bouche apaisée : sans doute, ce sage comprenait-il que la seule raison d'être des allées du Discours, qu'il avait inlassablement parcourues toute sa vie, est de mener jusqu'au bord du silence où bat le cœur des Dieux. Il arrive toujours un moment où l'on apprend à se taire, peut-être parce qu'on est enfin devenu digne d'écouter, où l'on cesse d'agir, parce qu'on a appris à regarder fixement quelque chose d'immobile, et cette sagesse doit être celle des morts. (p.161-162)* | *But already words seem to be leaving this calmed mouth only halfheartedly: perhaps the wise man understood that the alleys of Discourse he had wandered through his whole life led only to the edge of silence where heartbeats of gods are heard. There always comes a moment when one learns to be quiet, perhaps because he has earned, at last, the right to listen; a moment when one stops doing things because one has learned to look fixedly at an unmoving thing, and this wisdom must be the wisdom of the dead. (p.94)* |

| | |
|---|---|
| *L'ambition n'est qu'un leurre ; la sagesse se trompait ; le vice même a menti. Il n'y a ni vertu, ni pitié, ni amour, ni pudeur, ni leurs puissants contraires, mais rien qu'une coquille vide dansant en haut d'une joie qui est aussi la Douleur, un éclair de beauté dans un orage de formes. La chevelure de Phédon se détache sur la nuit de l'univers comme un météore triste. (p.166)* | *Ambition is only a lure; wisdom was wrong, even vice lied. There is neither virtue, nor pity, nor love, nor chastity, nor their forceful opposites; there is nothing but an empty shell dancing at the top of a joy which is also Grief, a flash of beauty in a shower of forms. Phaedo's long hair shines on the universal night like a sad meteor. (p.97)* |

Entre os pensamentos que se seguem à história de Fédon, encontramos novamente o uso de palavras estrangeiras. Conforme veremos a seguir, em 4.1, Dori Katz afirma, na entrevista, que o público norte-americano leitor de Marguerite Yourcenar seria sofisticado o bastante para que esse tipo de estrangeirização não interferisse negativamente na leitura.

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *En vol plané, la prière y monte ; l'âme y entraîne le corps dans l'assomption de l'amour. Pour qu'une assomption soit possible, il faut un Dieu. Tu as juste assez de beauté, d'aveuglement et d'exigences pour figurer un Tout-Puissant. J'ai fait de toi faute de mieux la clef de voute de mon univers. (p.168)* | *Prayer rises in gliding flights; the soul leads the body in love's assumption. For assumption to be possible, there must be a god. You have just enough beauty, blindness, and exactingness to incarnate an all-powerful. Faute de mieux, I have made you the keystone of my universe. (p.98)* |

A oitava história, *"Clytemnestre ou le crime"* [Clitemnestra ou o crime], é também um monólogo, que aparece na forma da defesa que faz a narradora diante de um júri pelo assassinato de seu marido, Agamenon.

A Clitemnestra de Marguerite Yourcenar não mata o marido para vingar a filha Ifigênia, oferecida por Agamenon em sacrifício a Ártemis para ajudá-lo na partida para a Guerra de Troia. Ela mata por amor – um amor magoado, ressentido, desprezado. Seu sentimento pode ser expresso por um dos pensamentos do bloco seguinte: *"Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps"*[65] (YOURCENAR, 1974, p.191).

[65] "Deixar de ser amada é tornar-se invisível. Já nem percebes mais que tenho um corpo."

Clitemnestra observa, de longe, o fogo a arder em Troia e aguarda o retorno do marido. Mas Agamenon chega acompanhado de Cassandra, como um troféu. O amante de Clitemnestra, Egisto, personagem bastante ativo em Sófocles e Sêneca, assume em *Feux* (1936) uma postura frágil e submissa no assassinato de Agamenon. Clitemnestra acaba por matar também Cassandra, mas por pena, para que ela não viesse a sentir a dor da perda.

Clitemnestra assume sua culpa e busca tornar compreensíveis seus atos diante de um júri formado por nada mais que nós, leitores. Em sua narrativa, universaliza sua condição como aquela do sofrimento humano e, mais particularmente, feminino. Toma consciência da dor que a acompanhará mesmo depois da morte, à espera de um reencontro com Agamenon – "*Mon éternité à moi se perdra à attendre son retour*"[66] (YOURCENAR, 1974, p.191) –, fazendo com que o tempo atinja a perfeita circularidade: "uma espera eterna por um eterno retorno"[67] (AMBROISE et al., 2009-2010, p.153).

Essa é a etapa da tomada de consciência, da retomada de si mesma. O texto, como os outros dois narrados em primeira pessoa – o de Maria Madalena e o de Fédon –, é pródigo na presença de "Yourcenar gnômica" e na exposição da condição feminina, como mostram os excertos destacados abaixo entre as zonas textuais selecionadas.

| ***Clytemnestre ou le crime*** | ***Clytemnestra or crime*** |
|---|---|
| *J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur. J'ai cherché dans la foule des vivants cet être nécessaire à mes délices futurs : je n'ai regardé les hommes que comme on dévisage les passants devant le guichet d'une gare, afin de bien s'assurer qu'ils ne sont pas ce qu'on attend. (p.174-175)* | *I waited for this man before he even had a name, a face, when he was still only my distant misfortune. I searched among the crowd of the living for the creator of my future delights: I looked at men only as one stares people passing by in a train station, to be sure that are not what you are waiting for. (p.102)* |
| *Je luttais le jour contre l'angoisse, la nuit contre le désir, sans cesse contre le vide, cette forme lâche du malheur. Les années se suivaient le long des rues désertes comme une procession de veuves ; la place du village était noire de femmes en deuil. J'enviais ces malheureuses de n'avoir plus que la terre pour rivale, et de savoir au moins que leur homme couchait seule. (p.178)* | *During the day I fought against anguish, at night against desire, but always against emptiness, this cowardly side of unhappiness. The years went by like a procession of widows along deserted streets: the village square was dark with women in mourning. I envied these women having only the earth as rival and knowing at least that their men slept alone. (p.104)* |

[66] "Minha eternidade se perderá na espera por seu retorno."

[67] "*Une attente éternelle pour un éternel retour […].*"

| | |
|---|---|
| *Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité. (p.179-180)* | *Gentlemen of the jury, there is only one man in the world: the rest, for each woman, are only mistakes or sad last resorts. And adultery is often only a desperate form of fidelity. (p.105)* |
| *Messieurs le Juges, dix ans, c'est quelque chose : c'est plus long que la distance entre la ville de Troie et le château de Mycènes ; ce coin de passé est aussi bien plus haut que l'endroit où nous sommes, car on ne peut que descendre et non remonter le Temps. C'est comme dans les cauchemars : chaque pas que nous faisons nous éloigne du but au lieu de le rapprocher. (p.181)* | *Gentlemen of the jury, the years is nothing to sneer at; it's longer than the distance between the city of Troy and the castle of Mycenae; it's higher than the place where we are, since we go only go down and not up in Time. It's like in nightmares: each step we take removes us further from our goal, instead of bringing us closer. (p.106)* |
| *Il paraît qu'elle avait le don de deviner l'avenir : pour nous distraire, elle nous lut la main. Alors, elle pâlit, et ses dents claquèrent. Moi aussi, Messieurs les Juges, je savais l'avenir. Toutes les femmes le savent : elles s'attendent toujours à ce que tout finisse mal. (p.185-186)* | *It appeared that he had the gift of telling the future: to amuse us, she read our palms. Thereupon she paled and her teeth chattered. I also, gentlemen of the jury, knew the future. All women know it; they always expect things to end badly. (p.109)* |

Este penúltimo grupo de pensamentos apresenta uma persona consciente de seu mal de amor, mas que passa a se reconhecer como um ser individual, constituído a partir de todas as suas experiências e relações.

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps. (p.191)* | *No to be loved anymore is to become invisible: now you don't notice that I have a body. (p.113)* |
| *J'ai dû chacun de mes gouts à l'influence d'amis de rencontre, comme si je ne pouvais accepter le monde que par l'entremise des mains humaines. Je tiens d'Hyacinthe le goût des fleurs, de Philippe le goût des voyages, de Céleste le goût de la médecine, d'Alexis le goût des dentelles. Pourquoi pas de toi le goût de la mort ? (p.191-192)* | *I owe each of my tastes to the influence of chance friendships, as though I could only accept the world from human hands. From Hyacinth I have this liking of flowers, from Philip of travel, from Celeste of medicine, from Alexis of laces. From you, why not a predilection for death? (p.113)* |

*"Sappho ou le suicide"* [Safo ou o suicídio] focaliza o percurso dessa personagem que chega até nós com traços tanto históricos quanto mitológicos.

Na busca por sua amante Átis, ao lado de um amigo de passagem, Faon, Safo sente seus horizontes fecharem-se. Trapezista, lança-se sobre o nada, em uma tentativa de suicídio cuja

descrição nos arremessa adiante, a um lugar em que "vida e morte não são mais forças antitéticas, mas partes indissociáveis de um mesmo ser potente"[68] (AMBROISE et al., 2009-2010, p.174-175) e, portanto, capaz de transcender. E recomeçar.

Última história de *Feux* (1936), é também o último estágio da maturação profunda necessária à transcendência: não apresenta nem a paixão carnal, nem a fraternal, nem a divina. Está tão distante do desprendimento celestial de Maria Madalena quanto da afronta terrena de Antígona. Seu amor é sensibilizado diante da miséria opressiva da humanidade.

A seleção de zonas textuais significativas abaixo parece indicar solidão diante do caráter sempre fugidio das coisas, das pessoas, dos lugares. No entanto, dentro do percurso *Feux-Fires* de busca identitária e transcendência, podemos ver, aí, revelarem-se a individuação, a consciência definitiva de si.

| ***Sappho ou le suicide*** | ***Sappho or suicide*** |
|---|---|
| *Elle est acrobate comme aux temps antiques elle était poétesse, parce que la forme particulière de ses poumons l'oblige à choisir un métier qui s'exerce à mi-ciel. (p.194)* | *She is an acrobat, just as in ancient times she was a poetess, because the particular shape of her lungs forces her to choose a trade that is practiced in midair. (p.116)* |
| *Elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude […]. (p.196)* | *She was born on an island and that is already a beginning of solitude […]. (p.116-117)* |
| *Toutes les femmes aiment une femme : elles s'aiment éperdument elles-mêmes, leur propre corps étant d'ordinaire la seule forme où elles consentent à trouver de la beauté. Les yeux perçants de Sappho regardent plus loin, presbytes de la douleur. (p.197-198)* | *All women love one woman: they love themselves madly, consenting to find beauty only in the form of their own body. Sappho's eyes, farsighted in sorrow, looked further away. (p.118)* |
| *Une dernière fois, elle se grise de cette odeur de fauve qui fut celle de sa vie, de cette musique énorme et désaccordée comme l'est celle de l'amour. (p.212)* | *For the last time, she is intoxicated by this wild-beast odor that has been the odor of her life, by this music like that of love, loud and discordant. (p.127)* |
| *Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel. Mais ceux qui manquent leur vie courent aussi le risque de rater leur suicide. (p.215)* | *Sappho dives, arms spread as if to grasp half of infinity; she leaves behind her only the swinging of a rope as proof of having left the sky. But those failing at life run the risk of missing their suicide. (p.129)* |

Os pensamentos selecionados no último bloco vêm confirmar a conclusão do percurso *Feux-Fires*, em que se transcende a dor por meio da busca da própria identidade. Não à toa,

[68] *"Vie et mort ne sont alors plus des forces antithétiques, mais des parties indissociables d'un même tout puissant."*

"Yourcenar autora de *Feux*" encerra assim seu prefácio: "*Ce bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience*"[69] (YOURCENAR, 1974, p.27).

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire (p.217)* | *One can only raise happiness on a foundation of despair. I think I will be able to start building. (p.129)* |
| *Qu'on n'accuse personne de ma vie. (p.217)* | *Let no one be accused of my life. (p.129)* |

Ao final da obra, nesse percurso do desespero à transcendência, acreditamos haver uma visão otimista, embora nada fácil e nada aparente, da capacidade de superação e da possibilidade de reconstrução. Trata-se da tomada de consciência da importância não apenas do ponto de partida ou do ponto de chegada, mas do caminho entre um e outro e do quanto esse caminho é constitutivo do devir. Esse vir-a-ser, inerente ao caminho percorrido em todo (o) processo, é também como encaramos a tradução literária – do ato à potência e da potência ao ato.

Pensando na importância do processo, naquilo que existe entre o ponto do qual se parte e o ponto ao qual se chega, e lembrando que Marguerite Yourcenar, no prefácio a *Feux* (1936), cita Jean Cocteau como uma de suas influências, é com ele que, antes de passar a palavra a Dori Katz, encerraremos este capítulo: "Se o fogo consumisse minha casa, o que eu levaria comigo? Gostaria de levar o fogo"[70] (COCTEAU, 2007 apud AMBROISE et al. 2009-2010, p.7).

[69] "Esse baile de máscaras foi uma das etapas de uma tomada de consciência."

[70] *"Si le feu brûlait ma maison, qu'emporterais-je ? J'aimerais emporter le feu.."*

## 4. *Fires:* posições enunciativas na tradução

*"Il n'y a pas d'amour malheureux : on ne possède que ce qu'on ne possède pas. Il n'y a pas d'amour heureux : ce qu'on possède, on ne le possède plus."*[71]

Marguerite Yourcenar cultuava a língua francesa e a civilização europeia e lutava para não se deixar impregnar por outro idioma e outra cultura nos longuíssimos anos vividos nos Estados Unidos. De acordo com sua biógrafa, Josyane Savigneau, o risco dessa contaminação seria para ela "a morte literária garantida"[72] (SAVIGNEAU, 1990, p.237). Ainda segundo Savigneau, a noção de pátria e de pertencimento, para Yourcenar, estava ligada à língua escolhida "não para se expressar constantemente – nem oralmente nem por escrito – mas para escrever, para realizar o ato de literatura"[73] (SAVIGNEAU, 1990, p.272). Seu patrimônio era linguístico e foi em relação à língua, e não à vida em terra estrangeira, que lhe aflorou o sentimento de exílio no final da vida.

Ao contrário de Marguerite Yourcenar, como veremos neste capítulo, a escritora e tradutora Dori Katz – belga de nascimento, norte-americana por escolha – elegeu o inglês americano, seu quarto idioma, como língua de expressão. Juntas, Katz e Yourcenar conduziram o processo de tradução *Feux-Fires*.

Sobre sua experiência da tradução da obra *Feux* (1936), para o inglês americano, em colaboração com a autora Marguerite Yourcenar, é que Dori Katz, às 10 horas da manhã do dia 25 de abril de 2014, gentilmente nos concedeu uma entrevista, no café Sfilatino Italian Gourmet, 342 W. 57th St., na cidade de Nova York, a qual reproduzimos, em 4.1, traduzida e ligeiramente editada para evitar um ou outro excesso de marcas de oralidade, visando a uma maior facilidade e fluidez na leitura. Cabe ressaltar que a íntegra da transcrição dessa entrevista, em inglês, aparece ao final deste volume (Apêndice B).

Com base nessa entrevista e em uma análise crítica do processo de tradução desenvolvido em *Feux-Fires*, apresentaremos, em 4.2, uma discussão a respeito de ética, conforme Maurício Mendonça Cardozo (2007, 2009), e de posição, projeto e horizonte tradutório, conforme Antoine Berman (1995).

---

[71] "Não existe amor infeliz: possuímos apenas aquilo que não possuímos. Não existe amor feliz: aquilo que possuímos, já não possuímos mais." (YOURCENAR, 1974, p.40)

[72] *"[…] la mort littéraire assurée."*

[73] *"[…] non de s'exprimer constamment – ni oralement ni par écrit – mais d'écrire. De faire acte de littérature."*

Mais adiante, em 4.3, apoiando-nos em Dominique Maingueneau (2001) e Émile Benveniste (1976), exploraremos a presença enunciativa de Dori Katz no texto em inglês.

Algumas das perguntas colocadas a Katz partiram do corpus comparativo de zonas textuais (Apêndice A), a nosso ver, significativas, das duas obras, *Feux* (1936) e *Fires* (1981), conforme metodologia sugerida por Berman (1995) e que acabamos de apresentar no Capítulo 3.2.

As informações obtidas ao longo da entrevista colocam em evidência questões que escapam ao território puramente textual, revelando o impacto que a negociação tem sobre o processo tradutório como um todo, inclusive sobre a transparência de "Katz tradutora em *Fires*" ou a opacidade de "Katz tradutora de *Feux*", somando mais dois elementos à espiral de posições enunciativas em *Feux-Fires*.

## 4.1. Com a palavra, Dori Katz

**MK:** Bem, em primeiro lugar, para saber mais a respeito do seu trabalho como tradutora, gostaria de falar sobre os seus idiomas, porque soube pelo seu livro [*Looking for Strangers – The true story of my hidden wartime childhood*] que a sua língua materna é o flamengo.

**DK:** Correto.

**MK:** E que você aprendeu francês...

**DK:** Sim.

**MK:** E, depois, inglês, em diferentes idades...

**DK:** Sim.

**MK:** E qual é a sua relação com todas essas línguas? Com qual delas você se sente mais confortável?

**DK:** Hoje me sinto mais confortável com o inglês. Aprendi inglês quando vim para os Estados Unidos, em 1952. Na Bélgica, na verdade, o meu primeiro idioma foi o iídiche, uma língua que nunca aprendi a ler ou a escrever e da qual, agora, tenho apenas uma vaga memória. Depois, quando eu estava escondida [durante a Segunda Guerra], era o flamengo. Quando me reencontrei com a minha mãe, frequentei uma escola de língua francesa, de maneira que toda a minha educação escolar se deu em francês. E era essa a língua com a qual eu me identificava até vir para os Estados Unidos. Quando cheguei aqui, não falava nem uma palavra em inglês, mas acho que, por causa do flamengo, aprendi inglês muito rapidamente. Em parte, acho que, sendo tão habituada a línguas estrangeiras... Você sabe, quando se conhece mais de uma língua...

**MK:** Fica mais fácil aprender outra...

**DK:** Fica mais fácil aprender outra! Então, para mim, não foi muito difícil aprender inglês talvez por causa do flamengo, porque o flamengo, como você sabe, não é uma língua românica e, por isso, é muito mais próxima do inglês do que do francês. Também, na Bélgica, naquele tempo, o flamengo era bastante menosprezado, especialmente em Bruxelas, onde eu vivia e estudava. Muito embora eu falasse em flamengo com a minha mãe, eu conversava em francês com todos os meus amigos. E, depois que vim para os Estados Unidos, nunca mais tive a oportunidade de falar flamengo.

**MK:** Nem mesmo com a sua mãe?

**DK:** Não. A minha mãe aprendeu o inglês, então falávamos em inglês. E era bom para ela falar inglês. De maneira que nunca mais falamos flamengo, que eu esqueci completamente. Na verdade, na última vez que estive na Bélgica, alguém começou a falar comigo em flamengo e eu não entendi. Então, agora, só francês e inglês, e eu me sinto mais confortável com o inglês.

**MK:** Sei que você foi professora de Literatura Francesa...

**DK:** Sim.

**MK:** E os seus estudos sempre foram nessa área ou você estudou também outras coisas?

**DK:** Na verdade, eu não possuo nenhum diploma ou certificado de francês. Meu bacharelado foi em inglês, meu mestrado foi em inglês, mas depois eu me decidi pela literatura comparada. Enquanto estava na Universidade de Iowa, onde fiz o meu doutorado, era um tempo em que se exigiam idiomas. Havia muitas aulas de francês, então, trabalhei como professora-assistente, ensinando francês. Fui para Iowa por causa da oficina de escritores. Eu escrevia poesia e havia um professor que inscreveu meus poemas. Eu acabei ganhando uma bolsa para estudar lá. Mas, quando cheguei, como eu falava francês e um professor-assistente havia saído no meio do semestre, fui convidada para substituí-lo e aceitei. Durante o período da faculdade, eu praticamente troquei minha bolsa pelo salário de professora-assistente porque o valor era maior. Sempre que eu buscava trabalho, embora não tivesse diplomas ou certificados de francês... Eu era formada em literatura comparada, sendo que uma dessas literaturas era a literatura francesa. Toda a minha experiência como professora foi em francês e, assim, todas as ofertas de emprego que recebi vinham de departamentos de línguas.

**MK:** Então, você já era escritora?

**DK:** Sim.

**MK:** Antes de ser tradutora?

**DK:** Sim, sim, eu escrevia poesia.

**MK:** E como você começou a fazer traduções? Por convite? Era algo que você buscava? Você já traduziu outras autores...

**DK:** Sim...

**MK:** ...além de Marguerite [Yourcenar]? Antes ou depois?

**DK:** Eu traduzi poesia antes de traduzir a Marguerite Yourcenar. Isso começou quando eu estava lendo a tradução de um poema e disse a mim mesma: "Essa tradução é horrível. Eu poderia fazer isso muito melhor". Então eu me sentei, traduzi o poema e percebi que tinha gostado muito de fazer aquilo. Depois, traduzi de verdade Guillevic, que eu conheci em Paris e com quem trabalhei, muito embora ele não falasse nada de inglês. Mas eu dizia para ele "está certo isso?", "é isso que você queria dizer?". Traduzi também Jaccottet, Norge, Ponge, Vernaille... Muitos poetas franceses. E foi, então, que conheci Donald Harris, reitor da Hartt School of Music, em Hartford [no estado norte-americano de Connecticut], uma excelente escola de música. Ele era muito amigo de Marguerite Yourcenar. Por muitos anos, talvez você saiba, a tradutora dela foi Grace Frick, que era também sua companheira, com quem ela vivia. No final da vida, Grace Frick tinha Doença de Parkinson e não conseguia mais traduzir.

**MK:** Eu não sabia a respeito do Parkinson. Eu achava que ela havia morrido por causa de um câncer, mas não sabia que ela tinha outra doença também.

**DK:** Então, Marguerite Yourcenar, você sabe, nem sonharia em ter outra pessoa como tradutora enquanto Grace Frick estivesse viva, mas, depois que ela morreu... A editora Farrar, Straus and Giroux lhe enviou nomes de tradutores que ela rejeitou. Ela era extremamente meticulosa e determinada.

**MK:** E bastante controladora também...

**DK:** Sim.

**MK:** Eu observei, pelos prefácios, pela maneira com que ela escreve sobre a sua própria escritura, que, de certa maneira, ela nos conduz...

**DK:** Sim.

**MK:** ... ao pensamento, e à escrita, e...

**DK:** Sim. Depois que conheci Donald Harris, ela estava morando na ilha de Mount Desert, no Maine. Don foi até lá e ela lhe disse: "Não consigo encontrar um tradutor", e blá-blá-blá, e ele disse: "Sabe, conheci uma jovem que é tradutora, mas ela é tradutora de poesia". Ela ficou muito interessada porque imaginou que, sendo tradutora de poesia, eu prestaria bastante atenção à linguagem. Então ela lhe disse: "Fiquei bastante interessada. Peça a ela que traduza alguma coisa minha. Ou me envie alguma coisa. E venha com ela aqui para que eu possa entrevistá-la". Isso era no inverno e eu não tive tempo de traduzir nada da autoria dela porque ela queria que eu fosse imediatamente. Então, levei uma tradução que eu já havia feito do poeta francês Jaccottet, que escreve poemas em prosa. Quando eu cheguei à casa dela, ela me disse que detestava Jaccottet... Mas disse depois: "Vamos lá!".

**MK:** Mas ela foi simpática?

**DK:** Ela foi simpática... Ela era muito direta. Tinha opiniões muito marcadas. Ela disse: "Cada escritor é diferente do outro. Vamos tentar fazer uma tradução". E fizemos a de *Feux*. Era esse o livro que ela queria que fosse traduzido. Eu me esqueci da frase inicial. *Midi*... Esqueci... Nós nos sentamos juntas e eu li o texto em francês e fiz uma espécie de tradução espontânea. Mas, mais que uma tradução, eu falei sobre os problemas na tradução daquela frase porque se tratava de uma citação a Nietzsche. Eu disse que talvez o certo seria usar a tradução consagrada de Nietzsche em inglês, para dar uma pista ao leitor, mas ela não gostou da tradução já existente.

**MK:** Então você discutia questões tradutórias com ela...

**DK:** Sim, mais ou menos. Eu traduzia a história de maneira espontânea, mas sempre conversando com ela.

**MK:** Uma das histórias de *Feux*...

**DK:** De *Feux*. "Antígona."

**MK:** "Antígona"? Uma das minhas preferidas.

**DK:** Sim, era essa que ela queria. Isso já durava algumas horas quando ela disse ao Donald: "Estou cansada agora. Leve..."... Ela nunca me chamou de Dori. Era sempre Madame Katz. Ela disse: "Leve Madame Katz para jantar fora e, depois, retornem". Donald e eu fomos jantar e, em seguida, voltamos para dar prosseguimento ao trabalho. Ela disse ao Donald que gostou do jeito que eu havia feito a tradução. E eu estava disposta a trabalhar com ela, porque ela queria um tradutor que trabalhasse junto com ela. Pra você ver, propuseram a ela Ralph Manheim, um excelente tradutor, famoso, mas que não iria dirigir até Mount Desert, no Maine, para trabalhar com ela. Então, ela decidiu que queria que eu fizesse a tradução.

**MK:** Então você ficava lá, com ela, enquanto traduzia?

**DK:** Não. Eu trabalhava assim: eu fazia um esboço da tradução de uma parte, enviava para ela e ia para lá. Nós, então, sentávamos juntas e repassávamos a tradução.

**MK:** Qual era sua relação com ela, como escritora, antes de conhecê-la e começar a traduzir para ela? Você já gostava da sua escritura, dos seus livros?

**DK:** Bem, sim e não. A maneira pela qual eu conheci seu trabalho, acredite se quiser... Eu sou uma amante do cinema e morava em Paris quando fui assistir ao filme *Le coup de grâce*, que estava em cartaz. Não sei se você também assistiu...

**MK:** Eu li o livro.

**DK:** É do diretor alemão [Volker] Schlöndorff, que eu não sei dizer se ainda está vivo. Foi no final da década de 1970 ou início dos anos 1980. Fui ver o filme e fiquei muito interessada pela história, mas achei que algumas coisas não faziam muito sentido no filme, então fui a uma livraria e comprei o livro.

**MK:** E passou a fazer sentido?

**DK:** Começou a fazer sentido, sim. Ela estava procurando um tradutor para seu livro de memórias. Qual o título mesmo? Uma obra em dois volumes...

**MK:** Seria o *Labirinto*? [*Le labyrinthe du monde*, I, II, et III: *Souvenirs Pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977), *Quoi? L'Éternité* (1988 – póstumo)]

**DK:** De qualquer maneira, depois procuramos o nome correto. Quando Donald Harris me perguntou se eu queria traduzir, era dos livros de memórias que ele falava. Eu comecei a ler, mas disse a ele que não estava interessada.

**MK:** Por que não?

**DK:** Porque não eram, para mim, estilisticamente interessantes.

**MK:** Entendo.

**DK:** Ele disse a ela que eu não faria, mas ela falou: "Bem, como ela é poetisa, talvez se interesse em traduzir *Feux*".

**MK:** Um livro em prosa lírica...

**DK:** Então, aceitei. Eu gosto desse livro. Eu faria essa tradução.

**MK:** Então, estilisticamente, você prefere... Você não gosta do estilo dela como escritora?

**DK:** Bem, eu acho que os livros de memórias dela são muito longos, e eu não tinha interesse neles. Mas eu adoro os mitos gregos. Então, a respeito de *Feux*, realmente achei que gostaria de traduzi-lo.

**MK:** E você acredita que o fato de ser tradutora tenha mudado a sua maneira de ser escritora?

**DK:** Bem, eu não acredito que se possa ler nada de maneira mais cuidadosa do que quando se faz uma tradução, e de uma maneira que quase limita sua interpretação porque, quando você está lendo, pode ter diversos modos de acompanhar um parágrafo. Mas, quando você está traduzindo, tem de escolher um desses modos. E você tenta deixá-lo tão rico quanto no original, mas eu acho, não sei, que talvez isso tenha me forçado a prestar atenção de verdade à linguagem. Se você leu meu livro, sabe que meu estilo é muito diferente do dela. O estilo dela é muito mais poético que o meu. O meu é bem seco. Mas faz muito tempo... E realmente aprendi muito sobre a obra dela, e trabalhar com ela, especialmente, foi muito interessante. Uma das coisas que mais me impressionou... Ela escreveu *Feux* em 1936, eu acho. Ele foi publicado antes da guerra e, na verdade, foi assim que ela conheceu Grace Frick. Parece que ela estava em um café em Paris, segundo ela me contou, e havia essa mulher com um exemplar de *Feux* que se aproximou dela e se apresentou, dizendo realmente adorar o seu jeito de escrever. Era Grace Frick. Mas Grace acabou nunca traduzindo o livro. Ela traduziu *Mémoires d'Hadrian*, e...

**MK:** *Coup de grâce*...

**DK:** *Coup de grâce*... Eu esqueci, mas ela traduziu outros livros também, mas nunca *Feux*. Então, ela realmente queria que esse livro fosse traduzido. E eu fiquei e traduzi também outros.

**MK:** E como era a recepção de Marguerite Yourcenar nos Estados Unidos? Ela era uma escritora bastante lida?

**DK:** Não. Mas entre uma certa elite... Isso foi bem na época em que ela foi empossada na Académie Française. E você provavelmente sabe que ela foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira ali. Isso causou um alvoroço e, na verdade, era até muito engraçado. Quando a conheci, ela tinha acabado de ser aceita e os jornalistas não saíam de cima dela. Na verdade, quando eu estava lá, eu cumpria diversos papéis. Eu era motorista dela... Ela vivia sozinha, mas era *entourée*. Ela tinha uma empregada mais velha que ela, a Georgia, uma mulher incrível que vinha todo dia para fazer a limpeza. Ela tinha uma secretária, tinha um jardineiro, tinha uma enfermeira que vinha todas as noites para dormir na casa, e assim por diante. Quando eu vinha, com exceção da Georgia, a empregada da limpeza, ela meio que despedia... Não que ela despedisse, mas o restante do pessoal não aparecia. O jardineiro vinha. Mas eu me tornei motorista dela. Eu atendia o telefone, afastava jornalistas e fãs, e tudo o mais. Era quase guarda-costas dela...

**MK:** Multitarefas?

**DK:** Multitarefas! Mas era delicioso. Ela era muito, muito formal. Tentei fazer com que ela me chamasse de Dori, e ela dizia: "Ah, já que você insiste, Doris." E eu respondia: "Não, não é Doris. É Dori". E, então, dois minutos depois era Madame Katz novamente. Ninguém nunca a chamava de Marguerite. Era Madame Yourcenar. Quando as pessoas telefonavam e diziam "Gostaria de falar com Marguerite", eu já sabia que era alguém com quem ela não gostaria de falar, porque ninguém a chamava assim. E ela era bastante conhecida na cidadezinha. Não sei se você teve a oportunidade de visitar a casa dela. Não sei o que aconteceu com a casa. Talvez seja um museu... Mas era uma casinha bem modesta, com um jardim bem grande. Ficava de frente para a propriedade dos Rockefeller. Do outro lado da rua, via-se o mar. E havia também os Astor e muitas famílias ricas. Quando eu estava lá, trabalhávamos de manhã e, depois do almoço, eu saía para uma caminhada na vizinhança. Acabei conhecendo todas as empregadas, jardineiros e mordomos porque essas eram as pessoas que viviam lá, nessas propriedades, e todos eles a conheciam. De manhã, logo que acordava, eu costumava ir lá fora, e a varanda na frente da casa vivia colorida com flores, pães e outras comidas que as pessoas da vizinhança deixavam ali para ela, como um presente. A notoriedade dela, nos Estados Unidos, veio com o fato de ela ter sido a primeira mulher e isso ter saído em todos os jornais. A revista do *New York Times* publicou um artigo enorme sobre ela. A jornalista que o escreveu ligou para mim porque a minha tradução de *Feux* ainda não havia sido publicada. Ela me disse: "Estou com muita pressa e não sei ler em francês. Será que você me enviaria a sua tradução em inglês?".

**MK:** Eu sempre achei que a tradução de *Feux* havia sido encomendada por causa da eleição dela à Académie Française, mas parece que não foi bem assim. Você já estava trabalhando nisso antes...

**DK:** Sim. [A editora] Farrar, Straus and Giroux era dirigida por Roger Straus, uma espécie de mandachuva, que tinha Marguerite Yourcenar na mais alta estima. Ela havia publicado outros livros dela e queria muito continuar publicando.

**MK:** Mas as vendas dos livros dela eram boas para ele?

**DK:** Acredito que não.

**MK:** Então, era apenas pela escritora, não por ser um bom negócio para ele...

**DK:** Não, era pelo prestígio. Você sabe, "esta é uma editora de alta classe, veja só quem estamos publicando". E ela, então, ligou para eles e disse: "Encontrei uma tradutora. Quero que Dori Katz seja a minha tradutora". Eu voltei [*risos*] para Hartford e recebi um cartão-postal ou uma carta, naqueles tempos antes do e-mail, que dizia: "Quem é você?". E eles me convidaram para ir a Nova York, onde assinei um contrato e conheci Straus, que me disse estar absolutamente feliz por ela ter encontrado uma tradutora porque ele desejava continuar a publicar os livros dela.

**MK:** E, depois, você traduziu *A Coin in Nine Hands*, as peças ...

**DK:** Eu traduzi *A Coin in Nine Hands* que, em francês, é *Denier du Rêve*, mas isso não faz o menor sentido em inglês. Depois, o *Performing Arts Journal* entrou em contato comigo, pois eles queriam que eu traduzisse uma das peças, aquela sobre o labirinto, o sacrifício, e eu acabei fazendo. Depois disso, eles se interessaram em fazer uma seleção das peças dela, e eu traduzi quatro peças.

**MK:** Quatro peças em um volume?

**DK:** Em um volume que foi publicado pelo *Performing Arts Journal*. Eles tinham a sua própria publicação, não era da Farrar and Straus. Mas, Chicago... Você sabe, os tradutores não importam porque... Minhas traduções foram usadas por uma editora britânica e eu só soube disso quando li uma resenha. Não recebi dinheiro nenhum. Fui paga por palavra, pela Farrar and Straus.

**MK:** Isso acontece no Brasil também...

**DK:** Sim... E quando a editora britânica pegou minha tradução, eu não fazia a menor ideia disso.

**MK:** E você traduziu outras obras dela depois?

**DK:** Só essas três.

**MK:** Mas uma delas foi republicada, *Feux*, acho que em 1994...

**DK:** Sim.

**MK:** Você teve a oportunidade de revisar a sua tradução?

**DK:** Não, eu acho que Walter Kaiser... É esse o nome? Ela tinha um amigo que era professor... Acho que ele se tornou o herdeiro dela, porque ela não tinha filhos nem parentes, e eu acho... Não sei o que ele fez.

**MK:** E você nunca foi remunerada por essa republicação?

**DK:** Não. Na verdade, ironicamente, a Universidade de Chicago, que eram os meus editores, foi quem republicou essas traduções das obras dela. Quando eu a conheci, ela já estava perto dos 80 anos... Mas eu queria lhe contar que uma das coisas mais extraordinárias de ter trabalhado com ela como tradutora de *Feux* foi o fato nos sentarmos juntas na mesa dela para repassar a tradução.

**MK:** Você ficava hospedada na casa dela?

**DK:** Sim, ficava. Era uma casa bem modesta, mas com vários cômodos, e eu tinha o meu próprio quarto no andar de cima, com banheiro. Eu ia dirigindo de Hartford até Northeast Harbor e nós passávamos dez dias juntas, trabalhando na tradução. Ela era muito conhecida por lá. Havia também esse músico, Carmanie... Ela guardava todos os convites para jantar para o período em que eu estivesse lá, em parte porque eu poderia levá-la de carro, embora eles se oferecessem para buscá-la, mas também, acredito, por consideração, por achar que eu poderia aproveitar esses encontros na casa de gente famosa, como uma forma de distração depois de um dia inteiro de trabalho. Fomos diversas vezes à casa do diretor da Metropolitan Opera House. Stephen Spender e outros escritores famosos também iam. E ela guardava esses convites para mim... Mas, quando trabalhamos em *Feux*, o incrível é que eu tinha comigo o texto em francês para fazer a tradução, mas ela sabia o livro todo de cor.

**MK:** Sério?

**DK:** Íamos repassando e ela dizia: "Não, não... 'Minúsculo' não foi bem o que eu quis dizer aqui", e isso sem o texto! Ela havia escrito esse livro na década de 1930 e nós estávamos na década de 1980!

**MK:** Quase 50 anos...

**DK:** Cinquenta anos depois e ela tinha o texto todo memorizado. Eu disse a ela: "Fico impressionada que você tenha memorizado o livro e ainda se lembre", e ela respondeu: "Qualquer escritor que não saiba seu livro de cor não é um escritor de verdade". Ela costumava fazer pronunciamentos assim.

**MK:** Gostaria de lhe perguntar a respeito das limitações ao seu trabalho nesse livro específico. Eu imaginava que talvez viessem mais do editor, mas, como você trabalhou tão próxima à autora, que era tão controladora... Como foi? Ela mudou muitas das suas frases e das suas...?

**DK:** Bem, em primeiro lugar, o editor... Minha primeira editora foi Nancy Meiselas, que hoje tem o seu próprio escritório e que eu considerava maravilhosa. O editor, você sabe, corrige a

sua gramática, pontuação, pega pequenos erros e coisas assim. O editor para o outro livro foi David Rieff. Não sei se você sabe quem ele é...

**MK:** Não, não sei.

**DK:** Você conhece a Susan Sontag?

**MK:** Sim, claro.

**DK:** É o filho dela. Na época, Susan Sontag era muito amiga de Roger Straus e, no começo dos anos 1980, trinta anos atrás, David Reiff não era... Hoje ele é um repórter e escritor bem conhecido, escreveu a biografia da mãe, e tudo o mais. Mas, naquele tempo, ele não era muito conhecido. Roger Straus o contratou e ele era o meu editor. Ele não era uma pessoa fácil. Mas entre Marguerite Yourcenar e David Reiff...

**MK:** E você estava entre os dois!

**DK:** Mas ele era um excelente editor. Muito, muito bom, muito embora não retornasse os telefonemas... Ele era sempre assim, como… Mas quando trabalhávamos, ele era incrível no que diz respeito ao controle sobre ela. O inglês dela era britânico, assim como o de muitos franceses, especialmente da geração dela, que iam para a Inglaterra para aprender inglês e consideravam o inglês britânico infinitamente superior ao inglês americano. Assim, nossas pequenas discussões eram sobre dicção.

**MK:** E isso altera o ritmo dos versos, das frases...

**DK:** E, algumas vezes, o uso idiomático é um pouco diferente. Na verdade, acho que, em alguns casos, é muito diferente. Hoje, não sei. Mas, às vezes, conversávamos sobre isso e… Ah, estou me lembrando de uma das histórias... Ela ficava chamando um rapaz de "*boy*" e eu dizia: "Em inglês americano, por causa do contexto racial, chamar alguém de '*boy*' tem uma conotação pejorativa. Vamos chamá-lo de '*kid*'". E ela me respondeu: "Não gosto da palavra '*kid*'". Eu disse: "Mas é assim em inglês americano", e ela concordava: "Ok, a tradutora é você". Quando chegaram as provas de revisão… Depois eles as mandam para os autores, mas é a sua última oportunidade...

**MK:** Para aprová-las ou não...

**DK:** E para fazer correções. Eu as recebi primeiro. Eu repassei as provas e, depois, ela as recebeu e fez todas as alterações. E trocou '*kid*' de volta para '*boy*'.

**MK:** Sério?

**DK:** E todas as coisas com as quais ela havia concordado, dizendo "você é a tradutora", "eu me curvo à sua decisão", e depois volta atrás e faz todas as alterações.

**MK:** Uau...

**DK:** Sim, ela era muito determinada.

**MK:** Além dessa questão do uso da linguagem, do britânico para o americano, o inglês dela era bom o suficiente para discutir com você as soluções?

**DK:** Sim. Na verdade, ela mesma já havia feito traduções do inglês para o francês. Eu me esqueço de quem ela traduziu… Talvez…

**MK:** Virginia Woolf...

**DK:** Certo, sim, ela traduziu alguma coisa...

**MK:** Henry James...

**DK:** Sim, talvez *What Maisie knew*...

**MK:** Não tenho certeza...

**DK:** Ela mesma já havia feito algumas traduções...

**MK:** Especificamente a respeito de *Feux*...

**DK:** Eu deveria ter trazido o livro, mas nem pensei nisso.

**MK:** Não, mas eu trouxe! Eu gostaria de lhe perguntar sobre o prefácio porque para mim, como leitora, é muito bom entrar no livro sabendo um pouco mais a respeito do que se trata, de qual caminho seguir... É como se nos conduzisse, mas, se por um lado isso ajuda, por outro isso mais ou menos limita a sua interpretação do texto à maneira que ela deseja.

**DK:** Exatamente.

**MK:** E há sempre toda uma história atrás de nós, toda uma cultura que nos circunda e que nos leva a interpretar as coisas do nosso jeito, e não do dela. Então, eu gostaria de lhe perguntar o quanto isso foi um fator limitante para você, mas, tendo traduzido o livro junto com ela, talvez essa pergunta simplesmente... E, também, eu iria lhe perguntar a respeito do editor, mas acho que ela tinha mais poder do que ele...

**DK:** Ela era uma senhora admirável, uma bela figura. Ela sempre usava uma espécie de capa de lã. Eu ia para lá no verão porque era a época em que ela ficava lá. Durante o inverno, ela viajava não ficava no Maine, era frio demais para ela. E eu lecionava em período integral no Trinity College, então não tinha tempo de fazer as traduções. Assim, trabalhávamos mais no verão e acabávamos indo aos lugares. Fazia bastante calor e lá estava Marguerite Yourcenar com sua velha capa preta… Um porte impressionante, uma mulher muito bela. Nem linda, nem bonita. Penso na palavra “bela”, realmente muito impressionante...

**MK:** Uma presença.

**DK:** Sim, uma presença! Uma verdadeira presença. Enquanto eu dirigia, ela não me deixava ultrapassar os 80 km/h porque tinha medo que eu atropelasse algum animal. Ela era uma grande amante dos animais. Então eu ia dirigindo meu pequeno Datsun e as pessoas buzinando, me

xingando, tentando me ultrapassar naquelas vias tão estreitas do Maine, e ela dizia: "*Oh, passez vite, passez vite*"... *[risos]* Era uma coisa de louco!

**MK:** Algumas pessoas falam da escrita dela como sendo muita clássica e muito direta. Outros pensam que... Há um livro intitulado *Dire sans nommer*, a respeito da perífrase no trabalho dela... De qualquer maneira, trata-se de uma linguagem clássica que talvez seja mais fácil de traduzir. Mas, especificamente nesse livro, ela mescla a cultura clássica com elementos da contemporaneidade da sua escritura, fazendo amplo uso de jogos de palavras líricos que, por vezes, são impossíveis de traduzir. Como você lidou com isso nessa tradução específica? Sempre trabalhando com ela e fazendo sugestões para tenta compensar em outras partes o que não era possível?

**DK:** Bem, para mim, se você pensar bem, o mais interessante na maneira de trabalhar com ela não foi apenas o texto, mas a discussão. Porque se tratava realmente da linguagem e de uma cultura, como você diz, uma cultura diferente, o que seria conhecido ou desconhecido para um leitor americano, e era aí que ela não tinha conhecimento, muito porque estava realmente presa ao inglês britânico. Além disso, você sabe, o nome dela era De Crayencour. Ela vinha de uma velha família aristocrática, mas estava aberta a ver as diferenças para o leitor e os caminhos para encontrar [soluções]. Foi sugestão dela, por exemplo, que o título de *Denier du rêve* fosse *A Coin in Nine Hands* porque ela sabia que "a moeda do sonho" não significava nada para o leitor americano. Sinceramente, não tenho muita certeza do que signifique para um leitor francês, porque é algo muito antigo. Mas ela estava aberta a isso.

**MK:** A metodologia que eu estou usando é de Antoine Berman. Traz a noção de posição tradutória, sobre a qual acredito que você já tenha me esclarecido, por trabalhar mais com poesia. Como você acha que isso se revela... Você trabalha mais na tradução do ritmo, das rimas, da estrutura, ou busca mais o significado?

**DK:** Em *Feux*, em parte, a dicção. A dicção é muito importante e eu acredito que isso venha de prestar atenção à poesia, porque, na poesia, é a voz que conduz. Particularmente, a poesia que escrevo não é formal, então… Não sei se eu... É difícil para mim teorizar sobre isso porque eu simplesmente escrevo!

**MK:** Eu sei, seria o meu papel fazer isso...

**DK:** Correto! Então, eu certamente comecei sem nada em mente a respeito de como abordar isso. Eu via a frase em francês e tentava fazê-la em inglês.

**MK:** Mas, em geral, não apenas em *Feux*, a sua abordagem em relação à tradução é olhar o texto e trabalhar linha por linha...

**DK:** Sim.

**MK:** Ou você se atém ao sentido geral e tenta reproduzir isso?

**DK:** Não... Quer dizer, sim. Obviamente, eu leio tudo, diversas vezes. E sou muito sensível às imagens e metáforas.

**MK:** Que são muito importantes em *Feux*...

**DK:** Sim. Eu acho que, ritmicamente, há uma grande diferença entre o francês e o inglês. Eu realmente não procuro duplicar. Em poesia, é diferente, mas, em prosa, acho que sou mais sensível ao sentido metafórico e múltiplo da linguagem. Tento, então, capturar aquelas imagens.

**MK:** Não sei se você vai se lembrar, porque a tradução foi feita muito tempo atrás, mas quais foram as partes ou questões mais difíceis na tradução desse livro?

**DK:** De *Feux*?

**MK:** Sim.

**DK:** Tive muita dificuldade com o prefácio. Falo dos prefácios de cada história. Aqueles "pensamentos"? Alguns muito enigmáticos e densos, e também ilusivos. Nem sempre tinha segurança de estar entendendo, como esse aqui, por exemplo: "*No matter how I change, my luck does not change. Any figure can be drawn within a circle*". Na época, como estava trabalhado com Yourcenar, eu podia perguntar a ela se a minha interpretação estava correta ou o que ela queria dizer. Mas, francamente, isso foi tanto tempo atrás que hoje não me recordo sobre nossas conversas a respeito de cada pensamento, mas, como eu trabalhava mais ou menos sob a supervisão dela, sei que a minha tradução estava certa, mesmo que nem sempre idiomática. Você tem o livro aí?

**MK:** Sim, me desculpe porque as páginas estão se soltando... Na verdade, uma das coisas que a metodologia de Berman propõe em *Une analyse critique des traductions* é que você deve ler a obra traduzida como uma obra autônoma e, se sentir que há ali o que ele chama de "vida imanente", então se trata de uma obra em si, que merece ser analisada. Eu achei a sua tradução maravilhosa.

**DK:** Ah, que bom!

**MK:** O que me impressionou é que, mesmo que tenha sido feito em colaboração com a autora, eu achei que o seu texto tem mais liberdade que o texto da tradução em português...

**DK:** [*após achar a página*] Aqui está "Antígona". "*Midi profond*"... OK. Então, "*deep noon*" não fazia o menor sentido.

**MK:** Deixe-me ver como está em português... "De que fala o meio-dia profundo?"

**DK:** "Profundo", certo? Com "*abysmal*", você tem a sensção de um abismo, e você sabe o que é um abismo? Algo no qual se cai. Era esse o tipo de discussão que tínhamos, a respeito da palavra "*deep*". "*Profond*".

**MK:** Mais para o sentido...

**DK:** Exatamente. Então, não é uma tradução literal. Porque eu soube desde o início, desde a primeira discussão que tivemos... Eu disse a ela: "Não posso usar '*deep*' aqui". E ela respondeu: "Não, não pode, você está certa". E, a partir daí…

**MK:** Por isso é que imaginei que você parece ter tido mais liberdade, embora não estivesse…

**DK:** Bem, ela compreendia. Nesse sentido, ela não insistia em que fosse literal. Ela era bastante sofisticada e sabia que a minha tradução jamais seria literal.

**MK:** E você se sentia à vontade para discutir as coisas com ela?

**DK:** Sim, sim. E esses pequenos desentendimentos que tínhamos... não era assim em tudo. É só que, quando tínhamos, porque eu achava que ela estava usando mais o britânico... Mas não era como se eu não entendesse o francês ou que ela achasse que eu não havia entendido alguma coisa. Nós discutíamos e, se eu não entendesse, perguntava: "Você quer dizer blá-blá-blá?". Era mais uma questão do que ela acreditava ser adequado. Mas isso não era tão frequente.

**MK:** Foi um belo exemplo, entendi a situação. Eu poderia lhe mostrar alguns excertos dos textos? Por exemplo, aqui, você manteve a palavra "*pensées*" em vez de "*thoughts*"...

**USO DE PALAVRAS ESTRANGEIRAS: ESTRANGEIRIZAÇÃO?**

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Un ignoble espoir me reste. Je compte malgré moi sur une solution de continuité de l'instinct, l'équivalent, dans la vie du cœur, de l'acte du distrait qui se trompe de noms, de portes. Je te souhaite avec horreur une trahison de Camille, un échec près de Claude, un scandale qui t'éloignerait d'Hippolyte. N'importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps. (p.86-87)* | *I have an ignominious hope left. In spite of myself, I am banking on an instinctual continuity, the equivalent, in the life of the heart, of an absent-minded action mistaking a name, a door. Horrified at myself, I wish you Camille's betrayal, a failure with Claude, a scandal that would separate you from Hippolytus. Any* ***faux pas*** *could make you fall on my body. (p.44)* |

**DK:** Sim.

**MK:** E, por exemplo, "*faux pas*". Sei que é uma expressão usada em inglês, mas foi porque esse tipo de uso era uma tentativa de se aproximar do original, de soar francês? De dar um tom francês ao texto? Ou foi simplesmente porque se trata de palavras estrangeiras comumente usadas em inglês?

**DK:** Bem, aqui, eu acho que foi porque qualquer tradução de "*faux pas*" seria muito afetada. Leitores sofisticados de inglês sabem o que é "*faux pas*".

**MK:** Então, não se trata de uma linguagem comum em inglês?

**DK:** Não é linguagem comum. Mas, acredito que, para leitores de Marguerite Yourcenar em inglês, não haveria problema.

**MK:** Então, mais do que uma estrangeirização, seria para manter...

**DK:** Como ela... Estou tentando ser… Você sabe, normalmente, o que se diz em tradução é que ou você é fiel ao original ou você é fiel à tradução. Certamente, com Marguerite Yourcenar, ela queria que fosse fiel ao original. Ela era sofisticada o bastante para saber que você pode fazer uma tradução literal, mas, se soasse levemente como francês, estava tudo bem por ela. Nesse caso, tenho certeza de que mantive em francês porque imaginei que os leitores saberiam o que significava.

**MK:** Outro ponto: o uso de contrações. Como se trata de um texto em estilo clássico, a escolha pelo uso de contrações em inglês foi para dar um tom mais coloquial?

**USO DE CONTRAÇÕES EM TEXTO ESCRITO EM ESTILO CLÁSSICO – OPÇÃO POR UM TOM MAIS COLOQUIAL? DE QUEM?**

| | |
|---|---|
| *Il n'y a pas d'amour malheureux : on ne possède que ce qu'on ne possède pas. Il n'y a pas d'amour heureux : ce qu'on possède, on ne le possède plus. (p.40)* | *There is no unhappy love: you only possess what you **don't** possess. There is no happy love: what you possess, you possess no longer. (p.11)* |
| *Rien à craindre. J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur. (p.40)* | *Nothing to fear. **I've** touched the bottom. I cannot sink lower than your heart. (p.11)* |
| *Il appartenait pour les esclaves à la race asexué des maîtres ; le père de Déidamie poussait l'aberration jusqu'à aimer en lui la vierge qu'il n'était pas ; les deux cousines seules se refusaient de croire en cette fille trop pareille à l'image idéal qu'un homme se fait des femmes. (p.44)* | *To the slaves, he belonged to the asexual race of masters; Deidamia's father's aberration loved in him the virgin he **wasn't**; only his two cousins refused to believe in this girl too like the ideal image men have of women. (p.15)* |

**DK:** Ficaria muito afetado se eu não usasse as contrações. Se você disser "*I have touched the bottom*", não sei, você não "tem"… em parte, por isso... E eu também achei que o que ajudou muito na época foi que o editor era completamente alheio ao francês. Ele lia o texto como um texto em inglês. E, às vezes, ele apanhava algumas coisas assim, que ficariam muito pesadas.

**MK:** Então o objetivo era tornar o texto mais leve...

**DK:** Sim.

**MK:** ...manter o ritmo...

**DK:** E deixá-lo mais... idiomático.

**MK:** Mesmo em se tratando de um texto escrito?

**DK:** Não há, na verdade, tanta distinção entre o inglês escrito e o oral quanto no francês. Em francês, acho que há muito mais diferenças entre o que é aceito em um texto escrito e em um texto oral. Em inglês, essa diferenciação é muito menor.

**MK:** Então era para manter o texto mais leve e fluido... Agora, aqui, a respeito de alternativas para as metáforas, vemos que, em francês, [neste excerto,] ela usa a metáfora de algo físico... "*se précise, grandit, s'impose*"... e você usou a metáfora do som, algo mais ligado aos sentidos...

**ESCOLHA DE UM RECURSO POÉTICO DIFERENTE: CONCEITO, IMAGEM OU SOM**

| | |
|---|---|
| *Créon, couché dans le lit d'Œdipe, repose sur le dur oreiller de la Raison d'État. [...] Brusquement, dans le silence abêti de la ville cuvant son crime, un battement venu de dessous terre* ***se précise, grandit, s'impose*** *à l'insomnie de Créon, devient son cauchemar. (p.83-84)* | *Creon lying in Oedipus' bed rests on Reasons of State, a hard pillow. [...] Suddenly, in the stupefied silence of the city sleeping off its crime, an underground beating* ***is heard, grows louder, forces itself on*** *Creon's insomnia, becomes his nightmare. (p.42-43)* |

**DK:** Sim. Bem, a ideia é de que cresça. E é melhor com o som..

**MK:** Então, você usou o sentido do som, para manter mais o conceito, a imagem… É o que você disse: não ser tão literal, mas manter o...

**DK:** Sim...

**MK:** Aqui... Questões sobre paralelismo... O recurso poético. Mas eu entendo que a estrutura do inglês é bem diferente... Você optou por usar advérbios, e não substantivos para *aveugle, fou, folle*...

**PARALELISMO MANTIDO – COMPENSAÇÃO: SUBSTANTIVOS, VERBOS E ADVÉRBIOS**

| ***Pensées*** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle. (p.86)* | *Loving eyes close is to love* ***blindly****. Loving eyes open is perhaps to love* ***madly****: to accept* ***desperately****. I love you to distraction. (p.44)* |

**DK:** Sim, e, no final, dizer "*I love you like a mad woman*" não faz sentido nenhum em inglês. Quer dizer, a metáfora se perderia. Você não consegue mais enxergar porque está completamente apaixonado. Então, "*distraction*" me pareceu melhor.

**MK:** E, sobre o que já falamos, os jogos de palavras líricos. Às vezes, é difícil fazer com que funcionem bem. "*Comme les rames du métro et les rames de Charon*"... É impossível fazer isso em português e em inglês, mas tanto você quanto a tradutora do português optaram pela mesma solução, explicitar a explicação. Também a questão das palavras "*mère/mer*", em francês... Mas era justamente sobre isso que falávamos...

**JOGOS DE PALAVRAS LÍRICOS**

| | |
|---|---|
| *Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les* ***rames*** *fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ. (p.36)* | *Pushed by the throng of her ancestors, she slides along these subway corridors filled with animal smells; here oars Split the oily Waters of the Styx, here shiny rails suggest either suicide or depart. (p.8)* |
| *Dès que* ***Thétis*** *avait vu se former dans les yeux de Jupiter le film des combats où succomberait Achille, elle avait cherché dans toutes les* ***mers*** *du monde une île, un roc, un lit assez étanche pour flotter sur l'avenir. (p.42)* | *As soon as Thetis saw the film of battles Achilles would die in, a vision being formed in Jupiter's eyes, she sought in all the seas of the world an island, a rock, a bed so water-tight that it could float toward the future. (p. 13)* |

**MK:** De acordo com a metodologia de Antoine Berman, deve-se ler os livros como obras separadas e ir sublinhando aquilo que você considera ter valor poético. Depois, você confronta esses excertos. Eu escolhi alguns em inglês que me impressionaram e, quando voltei para o…

**DK:** Francês...

**MK:** ...eles não me impressionaram tanto. Algumas partes em que eu achei que você foi maravilhosa, tão mais poética do que no original...

**DK:** Me dê uma frase...

**MK:** Por exemplo, a concentração de palavras, sem conectivos, pronomes e outras coisas… Acho que impressiona mais do que no texto original...

**SOLUÇÕES QUE NOS PARECERAM MAIS POÉTICAS NA TRADUÇÃO – EFEITO POÉTICO POR MEIO DA "CONCENTRAÇÃO"**

| | |
|---|---|
| *Comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle, Léna reprit en sens inverse le long chemin montueux où les femmes se hâtaient, dans les endroits déserts, craignant de voir des satyres. (p.93)* | ***Like an abandoned dog following his master at a distance, she started, in the opposite direction, the long way home****; women hurried through hills here, afraid of seeing satyrs in deserted places. (p.49)* |

**DK:** Sabe, é muito engraçado. Alguém me perguntou uma vez, porque sabia que eu também escrevo: "Qual a diferença entre escrever e traduzir?". E eu respondi: "Uma crítica negativa sobre a sua tradução não machuca tanto quanto uma crítica negativa sobre a sua escrita". Mas, por outro lado, eu me lembro de ler resenhas sobre *Feux* aqui e ali, falando sobre a beleza do estilo dela, mas citando o texto em inglês!

**MK:** E o texto era seu!

**DK:** Por favor, meu, em inglês!

**MK:** A invisibilidade do tradutor...

**DK:** E eu dizia: "Sabia que é a minha linguagem?".

**MK:** "Fui eu quem escreveu isso!"

**DK:** A maioria dos críticos nem menciona o tradutor nas suas resenhas.

**MK:** Acontece o mesmo no Brasil.

**DK:** Ah, sim, tenho certeza.

**MK:** Então, apenas para apresentar mais algumas coisas que eu realmente adorei na sua tradução... Apenas algumas, há muitas mais… Só para você ter uma ideia, aqui você usou uma sibilação que faz com que a ideia de uma coisa circular ganhe em circularidade. Ela usou aliteração em 'r', que eu acredito não dar a sensação de algo que flui em um círculo. Então, gosto mais do seu…

**EFEITO POÉTICO POR MEIO DE SIBILAÇÃO – PARA A NOÇÃO DE ALGO CIRCULAR, A SIBILAÇÃO FUNCIONA MELHOR QUE A ALITERAÇÃO DO 'R'**

| | |
|---|---|
| *Leu**r** **r**oute qu'ils c**r**oyaient d**r**oite pa**r**aissait ci**r**culai**r**e au jeune ga**r**çon couché au cent**r**e de l'aveni**r**. (p.143)* | ***Th**e road **th**ey **th**ought **s**traight **s**eemed **c**ircular to the adole**sc**ent lying in **th**e **c**enter of **th**e future. (p.82)* |

**MK:** E, aqui, também. O dela começa e para, mas o seu flui…

**A SENTENÇA FLUI NATURALMENTE, NÃO É INTERROMPIDA LOGO NO INÍCIO**

| | |
|---|---|
| ***Sans doute,*** *la mort avait pour lui plus de charmes qu'Alcibiade, puisqu'il ne l'empêchait pas de se glisser dans son lit. (p.160)* | ***It may be that death*** *had more charms for him than Alcibiades, since he did not stop it from slipping into his bed. (p.93)* |

**DK:** Bem, isso é inconsciente...

**MK:** Sim, eu sei, é o seu talento como escritora.

**DK:** Ora, obrigada...

**MK:** Bem, foram apenas alguns exemplos para você. Você sabe onde eu poderia encontrar resenhas sobre a tradução? É tão difícil localizá-las, mesmo pela Internet, porque são dos anos 1980...

**DK:** Você não vai encontrar nenhuma crítica que fale sobre a tradução. Na verdade, não me lembro ao certo sobre qual livro foi, mas houve uma crítica muito negativa. Talvez tenha sido de *A coin in nine hands*... Foi uma crítica bastante severa ao livro. E dizia: "E não podemos culpar o tradutor por isso porque, como a tradução foi feita em colaboração com a autora...". Foi a única vez que me lembro de terem mencionado o tradutor.

**MK:** E você ainda faz traduções?

**DK:** Não.

**MK:** Agora você só escreve...

**DK:** Quando eu me aposentei, trabalhei nas minhas próprias memórias e agora ainda trabalho, escrevo poesia, mas também tenho escrito prosa. Eu não escrevia prosa desde as minhas memórias. Eu escrevia poesia, mas os meus poemas começaram a ficar cada vez mais longos e eu pensei: "Posso fazer isso em prosa, tenho de fazer isso em prosa". E, então, descobri que gosto de verdade da minha prosa, e tenho escrito mais.

**MK:** Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa? A respeito do seu trabalho como tradutora, ou como tradutora de Marguerite Yourcenar, ou como tradutora de *Feux*?

**DK:** Bem, acho que você tem razão quando diz que a palavra, na tradução, nunca é uma réplica do original. Trata-se realmente de um trabalho colaborativo entre o tradutor e o autor original. Então, de certa maneira – e eu posso dizer isso porque não sou mais tradutora –, acho que o tradutor deveria receber pelo menos metade do crédito. Mas a maioria dos tradutores não trabalha com o autor...

**MK:** Geralmente é esse o caso.

**DK:** Sim, geralmente é esse o caso, e trabalhar com Marguerite Yourcenar foi tanto uma vantagem quanto uma desvantagem, porque ela não era uma dessas pessoas fáceis, que dizem "sim, sim, sim". E a interpretação dela e a minha… Ajudava muito quando a minha interpretação estava muito equivocada, ou quando ela pensava assim, mas a maneira de ela lidar com o inglês era muito diferente da minha, era como se ela fosse outra escritora. De forma que houve vantagens e desvantagens. Era muito confortável para mim representar esse leitor porque ela conferia tudo, então essa era "a" vantagem. Mas eu traduzi vários poemas de Guillevic, um poeta francês que, na época, vivia em Paris, e, como lhe disse, eu costumava encontrá-lo, e tivemos uma relação bastante amigável. Ele mal sabia inglês, mas, pelo menos, eu podia perguntar para ele: "Está certo? Era isso que você queria dizer?". Então, acho que os tradutores… Não consigo imaginar o nosso conhecimento do mundo sem a tradução. Eu não leio em russo, mas leio Tolstói. Não leio em espanhol, mas leio Márquez. Não leio em alemão, mas leio Günter Grass e *Fausto*. Você consegue imaginar o que seria a sua vida cultural sem as traduções? Bem, há muito a dizer...

**MK:** Obrigada, muito obrigada.

**DK:** De nada.

## 4.2. Katz sob a luz das noções bermanianas e da ética como lugar

*"Je te parle à voix basse, car c'est seulement*
*lorsque nous parlons à voix basse que nous nous écoutons*
*nous-mêmes."* [74]

Dori Katz, tradutora da edição americana de *Feux* (1936), nasceu na Bélgica, filha de pais judeus, em julho de 1939, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, conforme seu relato autobiográfico em *Looking for Strangers – The True Story of My Hidden Wartime Childhood* [Procurando desconhecidos – A verdadeira história de minha infância escondida em tempos de guerra] (2013).

Seu idioma familiar era o iídiche, língua que nunca aprendeu a ler ou escrever, pois, aos quatro anos de idade, em 1943, foi acolhida por uma família católica para que se escondesse sua origem judaica e ela pudesse sobreviver à perseguição nazista. Nos três anos em que viveu

[74] "Falo-te em voz baixa porque somente quando falamos em voz baixa é que escutamos a nós mesmos." (YOURCENAR, 1974, p.140)

com essa família, Dori Katz teve de aprender a se comunicar em flamengo, sendo-lhe o iídiche proibido, a fim de não levantar suspeitas. Com o final da guerra, pôde se reencontrar com a mãe e, em seguida, passou a morar em um internato. Seus estudos, a partir de então, foram em francês. A língua inglesa, seu quarto idioma, sendo aquele com o qual se sente mais confortável e do qual e para o qual traduz, apareceu em sua vida somente quando já contava doze anos de idade, quando mãe e filha imigraram para os Estados Unidos.

Tradutora de poetas franceses, como Eugène Guillevic (1907-1997), Philippe Jaccottet (1925-), Norge (1898-1990) e Francis Ponge (1899-1988), e ela mesmo poeta, Dori Katz é professora emérita de Línguas Modernas e Literatura no Trinity College, em Hartford, no estado americano de Connecticut, onde conheceu Donald Harris, reitor da Hartt School of Music e amigo próximo de Marguerite Yourcenar.

Após a morte de sua companheira e tradutora Grace Frick, em 1979, Yourcenar, por indicação de Donald Harris, interessou-se em conhecer o trabalho de Dori Katz que, a seu ver, por seu histórico em tradução de poesia, provavelmente seria uma tradutora cuja atenção estaria bastante voltada às questões de linguagem. Na verdade, Yourcenar já havia antes rejeitado diversos nomes propostos por seus editores da Farrar, Straus and Giroux, e havia recebido uma negativa de Ralph Manheim, famoso tradutor de literatura alemã e francesa, que não aceitou os termos da proposta de trabalho conjunto com a autora.

Temos aqui um primeiro exemplo da tradução como espaço de negociação, conforme apresentado no Capítulo 1.3. Antes mesmo que a dimensão textual fosse colocada em questão − por exemplo, a preocupação com a linguagem −, era preciso encontrar um tradutor que concordasse em realizar o trabalho de tradução para, depois, discuti-lo com a autora em sua residência, na ilha de Mount Desert, no estado norte-americano do Maine.

Inicialmente, Marguerite Yourcenar gostaria que fossem traduzidas suas memórias, ao que Katz respondeu negativamente, via Donald Harris, por não se identificar estilisticamente com o texto. Não havia motivação para Katz em tal trabalho. Fazendo um paralelo com as noções propostas por Antoine Berman, conforme Capítulo 1.1, revela-se aqui a subjetividade do tradutor, portanto, sua posição tradutória, "o 'compromisso' entre a maneira que o tradutor percebe, enquanto sujeito tomado pela *pulsão de traduzir*, a tarefa da tradução e a maneira pela qual ele 'internalizou' o discurso ambiente sobre o traduzir"[75] (BERMAN, 1995, p.74-75).

---

[75] *"[…] le "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a "internalisé" le discours ambiant sur le traduire […]"*

Foi, então, que Yourcenar lhe propôs a tradução de *Feux* (1995). Katz, tradutora de poesia a quem muito agradavam as lendas gregas, interessou-se e aceitou o desafio. Antes, porém, de sugerir à editora a contratação de Katz, Yourcenar pediu-lhe que traduzisse um de seus escritos. A autora escolheu *"Antigone ou le choix"* [Antígona ou a escolha], uma das nove histórias de *Feux* (1936), da qual Katz traduziu oralmente o primeiro trecho, explicando, paralelamente, suas soluções tradutórias. Yourcenar gostou do que ouviu e comunicou à editora que havia encontrado uma nova tradutora para suas obras.

Conforme vimos em 2.2, lembremos que, segundo Katz, Yourcenar era um investimento editorial que, embora comercialmente não se justificasse, interessava à Farrar, Straus and Giroux pelo prestígio que concedia a seu catálogo e por atender a um público mais sofisticado, especialmente nesse ano de 1981, na esteira da eleição de Marguerite Yourcenar à Académie Française, em 1980, quando foi a primeira mulher a ocupar ali uma cadeira. Mas Katz, em sua entrevista, relata que, na verdade, já estava trabalhando na tradução de *Feux* (1936) quando da eleição.

Podemos aqui fazer referência à noção de projeto de tradução proposta por Berman (1995), já que tanto a opção pela autora e pela obra a ser traduzida quanto a escolha da tradutora correspondiam a uma transação estrategicamente fundamentada para a condução de um negócio comercial, no caso, de uma editora, envolvendo diversas etapas de negociação.

O projeto de tradução de *Feux* (1936), portanto, desenhava-se dentro de um horizonte que previa uma tradução para o inglês americano, visando a um público leitor elitizado, a partir de um texto-fonte em língua francesa escrito em prosa poética. O projeto previa, ainda, que o trabalho fosse realizado em colaboração com a autora.

Segundo Dori Katz, suas discussões com Marguerite Yourcenar, que sabia de memória, na íntegra, o texto de seu livro, eram primordialmente a respeito de dicção − dicção no sentido do modo de dizer, no que tange à escolha e à combinação e disposição das palavras, com vista à correção, clareza e eficácia do texto.

Katz recorda a solução proposta para a frase de abertura da história *"Antigone ou le choix"* [Antígona ou a escolha] − "*Que dit midi profond ?*" (YOURCENAR, 1974, p.75) −, tendo reconhecido ali uma citação a "*Que dit minuit profond ?*", da quarta parte do capítulo "*Le chant d'ivresse*", em *Ainsi parlait Zarathoustra*, de Friedrich Nietzsche (NIETZSCHE, 1903). Buscou, então, a tradução consagrada desse texto em inglês, que não agradou à autora. Em vez da tradução literal "*deep*" para a palavra "*profond*", Katz propôs "*abysmal*". A discussão

acabou girando em torno do sentido da frase, da sensação de queda vertiginosa que se desejava imprimir, e Yourcenar concedeu liberdade à tradutora para tais interpretações e escolhas. Em vez de "*say*" para o verbo em francês "*dire*", Katz escolheu "*mean*", acrescentando ainda o determinante "*this*", que não existia no texto-fonte, de maneira que a tradução final em inglês apresentou algumas liberdades em relação ao francês do texto de partida: "*What does this abysmal noon mean*?" (YOURCENAR, 1994, p.37), com plena aquiescência da autora.

Mas havia também momentos mais tensos de negociação entre tradutora e autora que costumavam se originar no desacordo entre elas quanto à escolha de termos ou expressões que diferiam entre o inglês americano e o inglês britânico. Conforme nos relatou Dori Katz, Marguerite Yourcenar, como muitos franceses de sua geração, no início do século XX, iam a Londres para estudar o idioma e consideravam o inglês britânico muito superior ao inglês americano. Embora, na época da tradução de *Feux* (1936), Yourcenar já vivesse nos Estados Unidos havia mais de quatro décadas, sua predileção pelo inglês britânico era patente.

Como mais de trinta anos separam o momento da entrevista com Dori Katz e seu trabalho de tradução da obra *Feux* (1936), ela pôde se lembrar apenas de uma dessas discussões que envolviam a questão da dicção americana e da dicção britânica, embora não tenha sido capaz de recordar sua localização no texto traduzido. Segundo Katz, em uma das histórias, Yourcenar insistia em chamar um jovem de "*boy*". Katz argumentou que, em inglês americano, devido ao contexto racial, chamar alguém de "*boy*" era algo que carregava uma conotação bastante pejorativa e propôs a palavra "*kid*", ao que Yourcenar respondeu dizendo se tratar de uma palavra que não lhe agradava. Katz explicou que, para o caso em questão, esse seria o termo ideal em inglês americano. Yourcenar concedeu, dizendo que era Katz a tradutora e que, por isso, aceitaria sua escolha.

A título de curiosidade, cabe aqui um parêntese para ilustrar a atitude de Marguerite Yourcenar diante de termos carregados de preconceito. Anne-Marie Prévot (2002, p.27) relembra que, na entrevista a Matthieu Galey (YOURCENAR, 1980, p.259-260), ao pronunciar tranquilamente o termo "*nègre*", a escritora reivindica o emprego da palavra, recusando os pressupostos culturais racistas. Para ela, reapropriar-se de um termo é dotá-lo novamente de seu significado original e libertá-lo dos valores que, historicamente, tornaram-no uma ofensa, uma injúria.

Mas voltemos a *Feux-Fires* e à questão das palavras "*kid*" e "*boy*". Marguerite Yourcenar, aparentemente, havia cedido ao uso de "*kid*", a alternativa proposta por Dori Katz, porém, uma vez terminada a tradução, antes da impressão, e tendo sido as provas para revisão

e ajustes finais enviadas primeiro para Katz e somente depois para Yourcenar, a autora assinalou que se trocasse "*kid*" por "*boy*", sem consultar nem avisar a tradutora. Segundo Katz, Yourcenar, que era bastante obstinada, realizou nas provas finais diversas alterações em escolhas tradutórias com as quais havia antes concordado, afirmando respeitar as soluções da tradutora.

Coloca-se aqui a questão da ética como lugar, como posição que se ocupa, de onde se fala e para quem se fala, que adotamos acima, no Capítulo 1.3. Ora, esse lugar já havia sido negociado anteriormente quando se estabeleceram o projeto de tradução e o horizonte do tradutor, aos quais se ajustou a posição tradutória, visando atendê-los. Poderíamos dizer que, quando Yourcenar, de maneira voluntariosa, quebrou os termos da negociação, ainda que pontualmente, acabou por subverter a ética firmada. Assumiu o lugar do Outro, alterou seu lugar, ignorando a ética inicialmente estabelecida no projeto e esquecendo-se de que, sendo dinâmica, a ética firmada poderia ter sido naturalmente e constantemente renegociada.

Sobre esse comportamento específico, fundado no caráter um tanto autoritário e obstinado da escritora, vale mencionar a experiência relatada pelo crítico e historiador grego Konstantino Dimaras (SAVIGNEAU, 1990), com quem Marguerite Yourcenar traduziu os poemas do poeta grego Konstantino Kaváfis — como ela não lia grego moderno, ele lhe traduzia os poemas palavra a palavra. Dimaras tinha uma visão rígida de tradução, distante da ideia das "*belles infidèles*", enquanto Marguerite se preocupava unicamente com aquilo que considerava soar bem em francês. As discussões entre eles no processo de tradução dos poemas de Kaváfis giravam sempre em torno dessa questão. Segundo Dimaras,

> Marguerite desejava imprimir estilo, em francês. Evidentemente, eu não tinha nada contra isso. Mas eu queria que a tradução fosse exata. A tradução que fizemos, ela e eu, de Kaváfis não se afasta muito desses princípios, exceto em alguns pontos em que ela insistiu muito e nos quais eu cedi. Existem outras traduções, em francês, que são mais fiéis, mas que estão longe de apresentar o mesmo valor literário. Posto isso, essa tradução de Marguerite Yourcenar não oferece verdadeiramente a atmosfera particular de Kaváfis. A meus olhos, ela permanece mais como a obra de uma grande estilista francesa do que como a obra de um poeta grego[76] (SAVIGNEAU, 1990, p.175-176).

[76] *"Marguerite souhaitait faire du style, en français. Je n'avais rien évidemment contre cela. Mais je voulais que la traduction fût exacte. La traduction que nous avons faite, elle et moi, de Cafavy n'est pas trop éloignée de ces principes. Sauf à quelques endroits où elle a beaucoup insisté et où j'ai cédé. Il existe d'autres traductions, en français, qui sont plus fidèles, mais qui sont loin d'avoir la même valeur littéraire. Cela dit, cette traduction de Marguerite Yourcenar ne donne pas vraiment le climat particulier de Cafavy. À mes yeux, elle demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec."*

No caso de sua tradução de *The waves*, de Virginia Woolf, para o francês, Marguerite Yourcenar, "sendo uma tradutora conscienciosa", visitou a escritora britânica com o intuito de lhe perguntar como ela desejaria que seu romance fosse traduzido. "Ela me disse: – Faça o que quiser"[77] (YOURCENAR, 1980, p.194-195).

Diante desse relato, Matthieu Galey (YOURCENAR, 1980) lhe pergunta se ela não apresentaria essa mesma indiferença em relação à tradução de suas próprias obras, ao que Yourcenar respondeu:

> Ah! não, absolutamente, não. Eu acompanho as coisas até o fim, na medida em que me seja possível. Mas isso depende evidentemente da língua para a qual se traduz. Quando se trata de italiano, espanhol ou inglês, entro em pânico diante da ideia do menor erro. Quando se trata de uma tradução para o japonês ou o hebraico, tenho de confiar[78] (YOURCENAR, 1980, p.195).

A noção de paratopia, proposta por Dominique Maingueneau (2001), aparece aqui no deslocamento bastante contraditório entre a posição tradutória de Marguerite como "Yourcenar tradutora" de outro autor e a de Marguerite como "Yourcenar escritora" tendo sua obra traduzida por um tradutor. Confrontando o relato de Dori Katz e as declarações de Konstantino Dimaras, evidencia-se que a posição tradutória de Marguerite Yourcenar variava conforme o papel que ela assumia na relação. Para Berman, "a posição tradutória, enquanto compromisso, é o resultado de uma *elaboração*: é o *colocar-se do tradutor diante da tradução*, um colocar-se que, uma vez escolhido (porque se trata precisamente de uma escolha), *vincula* o tradutor"[79] (BERMAN, 1995, p.75), como em um juramento.

Segundo Savigneau, Marguerite Yourcenar repetiu diversas vezes que "para ela, escrever ou traduzir era um gesto idêntico"[80] (SAVIGNEAU, 1990, p.176). Yourcenar afirma que, "na verdade, há sempre coisas que a tradução não deixa transparecer, ainda que a arte do

---

[77] *"Étant une traductrice consciencieuse [...]. Elle m'a dit : "Faites ce que vous voulez"."*

[78] *"Ah ! non, pas du tout. Je suis les choses jusqu'au bout, autant que je le puis. Mais cela dépend évidemment de la langue dans laquelle on les traduit. Quand c'est de l'italien, de l'espagnol ou de l'anglais, je m'affole à l'idée de la moindre erreur. Quand c'est une traduction en japonais ou en hébreu, je dois faire confiance."*

[79] *"La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une* élaboration *: elle est le* se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction, *se-poser qui, une fois choisi (car il s'agit d'un choix),* lie *le traducteur […]"*

[80] *"[…] pour elle, écrire ou traduire était un geste identique."*

tradutor seja a de nada perder. Nunca estamos realmente satisfeitos. Mas isso vale também para os livros originais que escrevemos”[81] (YOURCENAR, 1980, p.192-193).

Yourcenar permitia-se, para traduzir, a mesma liberdade de que se valia para escrever. Essa postura contrasta com o rigor que exigia nos processos tradutórios de sua própria escritura. Esses extremos parecem refletir sua personalidade. Ao discorrer sobre o trabalho em conjunto com Yourcenar, Dori Katz usa adjetivos como, de um lado, “*picky*” [exigente], “*strong-minded*” [determinada], “*controlling*” [controladora], “*direct*” [direta], “*opinionated*” [teimosa] e, de outro, “*nice*” [simpática], “*thoughtful*” [atenciosa], “*formidable*” [admirável], “*striking*” [impressionante], “*sophisticated*” [sofisticada].

O entrelaçamento dessas nuances – por vezes muito bem marcadas – enriquecem a análise do processo colaborativo entre autora e tradutora, reforçando nossa ideia original de que a tradução é uma construção, um *continuum* que se inicia com a escritura da obra e que dela vai emergindo por meio da movimentação das posições enunciativas em jogo.

### 4.3 O posicionamento enunciativo de “Katz tradutora em *Fires*”

> *“Les chrétiens prient devant la croix, la portent à leurs lèvres. Ce bout de bois leur suffit, même s’il n’y pend aucun Sauveur. Le respect dû aux suppliciés finit par ennoblir l’ignoble appareil du supplice : ce n’est pas assez aimer les êtres que ne pas adorer leur misère, leur avilissement, leur malheur.”* [82]

Os desafios e as soluções, as propostas e os acolhimentos são sempre tema relevante e de grande interesse nos Estudos da Tradução, e não poderiam deixar de estar presentes em nosso trabalho. Os exemplos contrastivos entre os textos em francês e em inglês, sobre os quais discorremos acima, tiveram por função ilustrar, ainda que brevemente, a malha textual tecida tanto por Yourcenar quanto por Katz e, também, na integração entre as duas.

No entanto, dentro do foco que elegemos, qual seja a tradução como potência inerente ao ato da escritura da obra literária e a espiral de posições enunciativas gerada a partir desse ato

---

[81] *“En vérité, il y a toujours des choses que la traduction ne laisse pas transparaître, alors que l’art du traducteur serait de ne rien laisser perdre. On n’est donc jamais réellement satisfait. Mais c’est vrai aussi des livres originaux que nous écrivons.”*

[82] “Os cristãos oram diante da cruz, levam-na aos lábios. Esse pedaço de madeira lhes é suficiente, mesmo que nenhum Salvador nela esteja pregado.O respeito devido aos mártires acaba por enobrecer o ignóbil instrumento de seu suplício. Não basta amar uma criatura: é preciso adorar sua miséria, seu aviltamento, sua desgraça.” (YOURCENAR, 1974, p.110-111)

e de seus desdobramentos, inclusive o próprio ato de tradução, chamaram nossa atenção alguns posicionamentos enunciativos marcadamente diversos em *Feux* (1936) e em *Fires* (1981).

Como vimos anteriormente, há intervenções diretas e explícitas de "Katz tradutora de *Feux*" no prefácio, mas há também, ao longo da obra, momentos em que "Katz tradutora em *Fires*" se manifesta de maneira transparente, em enunciados que revelam que, na tradução, as categorias da enunciação – pessoa, tempo, espaço – foram todas afetadas.

Lembremo-nos de Émile Benveniste, para quem é no exercício da língua que reside o fundamento da subjetividade. O ato do discurso é individual, designado por um enunciador cuja "referência é atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso" (BENVENISTE, 1976, p.288). Entre o texto em francês, de 1936, e o texto em inglês, de 1981, a posição enunciativa do sujeito discursivo não varia apenas no tempo e no espaço, mas também em toda uma percepção internalizada de mundo.

É o caso, por exemplo de um dos pensamentos inspirado na seguinte frase de Paul Valéry:

> *Il existe pour toute pensée et pour toute chose profonde, amour, haine, un poison singulièrement énergétique qui est tout le reste du monde, tout ce qui n'est pas elle, et qui la distrait, la dilue, la dissipe*[83] (VALERY, 1960).

Ora, Paul Valéry (1871-1945) é contemporâneo à escritura, em francês, de *Feux* (1936), por Marguerite Yourcenar. É de se supor que houvesse, entre escritores e leitores de língua francesa da época, uma certa familiaridade com sua produção. Daí a naturalidade e a intimidade com que o nome de Paul Valéry aparece no pensamento

> *L'admirable* ***Paul*** *s'est trompé. (Je parle du grand sophiste et non du grand prédicateur.) Il existe, pour toute pensée, pour tout amour, qui, laissé à soi-même, défaillirait peut-être, un cordial singulièrement énergique qui est TOUT LE RESTE DU MONDE, qui s'oppose à lui, et qui ne le vaut pas.*[84] (YOURCENAR, 1974, p.30. O grifo é nosso.)

---

[83] "Existe, para todo pensamento e para tudo o que é profundo, amor, ódio, um veneno particularmente estimulante que é todo o resto do mundo, tudo aquilo que não o é, e que o desvia, que o dilue, que o dissipa."

[84] "O admirável Paul se enganou. (Falo do grande sofista, e não do grande pregador.) Existe, para todo pensamento, para todo amor que, deixado à própria sorte, talvez desfalecesse, um estimulante particularmente potente que é TODO O RESTO DO MUNDO, que a ele se opõe e que dele não é digno."

Na edição em inglês americano, realizada nos Estados Unidos, em 1981, "Katz tradutora em *Fires*" recorre a uma explicitação do nome de Paul Valéry talvez para atender ao deslocamento das categorias enunciativas de pessoa (público francês → público norte-americano), tempo (1936 → 1981) e espaço (França → Estados Unidos) que surge no desdobramento do processo tradutório *Feux-Fires*. Assim:

> *The admirable* ***Paul*** *was wrong (I am speaking of the great sophist,* ***Paul Valéry****, and not of the predicator). There is for each thought, for each love that if left alone would perhaps fail, a singularly strong stimulant—the ENTIRE REST OF THE WORLD—which is opposed to it and is not worthy of it.* (YOURCENAR, 1981, p.3. Os grifos são nossos.)

Em alguns trechos de natureza religiosa, pareceu-nos ainda mais marcante a posição enunciativa de "Katz tradutora em *Fires*", a revelar claramente seu horizonte de tradução, segundo concepção de Berman (1995), englobando, como vimos no Capítulo 1.1, "o conjunto dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que 'determinam' o sentir, o agir e o pensar de um tradutor"[85] (BERMAN, 1995, p.79).

Sendo *Feux* (1936) uma obra escrita em francês por uma escritora de formação católica e *Fires* (1981) uma tradução em inglês americano realizada por uma tradutora de origem judaica, radicada nos Estados Unidos, país de maioria protestante, interessamo-nos em buscar exemplos que corroborassem nossa intuição de um viés religioso em algumas posições enunciativas.

Em *"Antigone ou le choix"* [Antígona ou a escolha], uma substituição de termos leva-nos a especular sobre essa questão religiosa, no trecho que descreve o compasso de espera de Antígona diante da luta entre seus irmãos, Polinices e Etéocles. Enquanto, no texto francês, a culpa e o castigo, tipicamente católicos, parecem vir de um Deus que julga e pune, o texto americano opta por termos jurídicos, práticos, mais afeitos a uma sociedade protestante. Observemos o fechamento desses excertos:

> *Elle ne choisit pas plus entre ses frères ennemis qu'entre la gorge ouverte et les mains dégoutantes de l'homme qui se suicide : les jumeaux ne sont pour elle qu'un seul sursaut de douleur, comme ils ne furent d'abord qu'un seul tressaillement de joie dans le ventre de Jocaste. Elle attend la défaite pour se*

---

[85] *"[...] l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur."*

> *vouer au vaincu,* ***comme si le malheur était un jugement de Dieu*** [86] (YOURCENAR, 1974, p.78-79. O grifo é nosso.).

> *She will not choose between her warring brothers, as she will not choose between the opened chest and the dripping hands of a man killing himself; the twins are but one single wince of grief to her, as they were, at first, but one single joyous spring in Jocasta's belly. She awaits the outcome to devote herself to the loser,* ***as if defeat proved the justice of the cause*** [87] (YOURCENAR, 1994, p.39. O grifo é nosso.).

Ainda no texto dedicado a Antígona, ao reconhecer o corpo nu de Polinices, em início de estado de decomposição, *"elle tourne les dos à* ***la basse innocence*** *qui consiste à punir"*[88] (YOURCENAR, 1974, p.79. O grifo é nosso.) ou *"she turns her back on the* ***vile absolution*** *that comes from punishing"*[89] (YOURCENAR, 1994, p.40. O grifo é nosso) e decide enterrar o cadáver insepulto de seu irmão.

Nesse exemplo, seguindo o viés religioso de análise da posição enunciativa de "Katz tradutora em *Fires*", podemos relacioná-la à diferença que há entre catolicismo e protestantismo: tanto a inocência, na religião católica, quanto a absolvição, entre os protestantes, cumprem uma mesma função, qual seja, a de eximir de culpa aqueles que punem. Observemos que a inocência indica ausência de pecado e a absolvição, remissão do pecado. A contradição entre os enunciados em francês e inglês seria, portanto, apenas aparente, revelando a necessidade, na tradução, de uma aproximação da cultura protestante para gerar um sentido semelhante.

Outro trecho que nos chamou atenção pertence à história *"Marie-Madeleine ou le salut"* [Maria Madalena ou a salvação], na cena do desconsolo de Maria Madalena e Maria, mãe de Jesus, aos pés da cruz:

---

[86] "Ele não escolherá entre seus irmãos inimigos, assim como não escolheria entre o peito aberto e as mãos gotejantes do homem que se suicida. Os gêmeos não são para ela senão um único sobressalto de dor, assim como não foram, antes, mais que um único estremecimento de alegria no ventre de Jocasta. Ela aguarda a derrota para se dedicar ao vencido, como se a desgraça fosse um julgamento de Deus."

[87] "Ele não escolherá entre seus irmãos rivais, assim como não escolheria entre o peito aberto e as mãos gotejantes de um homem a se suicidar. Os gêmeos são apenas um único estremecimento de dor para ela, como foram, inicialmente, somente uma fonte jubilosa no ventre de Jocasta. Ela aguarda o desfecho para se dedicar ao vencido, como se a derrota provasse a legitimidade da causa."

[88] "Ela dá as costas à abjeta inocência que consiste em punir."

[89] "Ela dá as costas à vil absolvição que vem da punição."

> *Les larrons du moins partageaient la même peine : au pied de cet axe par où passait toute la douleur du monde, je n'avais pu que troubler son dialogue avec* ***Dimas"***[90] (YOURCENAR, 1974, p.129. O grifo é nosso.)
>
> *The thieves, at least, shared the same end: at the foot of the axis through which the grief of the whole world passed, I succeeded only in interrupting His dialogue with* ***Dismas, the highwayman***"[91] (YOURCENAR, 1994, p.73. O grifo é nosso.).

Nossa hipótese, aqui, remete ao fato de São Dimas – canonizado não pela Igreja, mas, na cruz, pelo próprio Cristo – ser um santo bastante popular entre os católicos, protetor dos pobres agonizantes e dos arrependidos de última hora. Como seu nome aparece pouco nos evangelhos e como, na religião protestante, os santos não existem, parece ter havido a necessidade enunciativa de "Katz tradutora em *Fires*" de explicitar-lhe um epíteto, diferente, no entanto, do epíteto "o bom ladrão", comum no catolicismo.

Um momento anterior, nessa mesma narrativa, também nos instigou. A cena descreve a entrada de Maria Madalena no banquete que reunia Jesus e seus Apóstolos e ao qual ela comparece decidida a seduzi-lo, tendo se vestido e perfumado para esse propósito:

> *Mon entrée dans la salle du banquet arrêta les mâchoires ; les Apôtres se levèrent en tumulte de peur d'être infectés par le frôlement de ma jupe ; aux yeux de ces gens de bien,* ***j'étais impure comme si j'avais continuellement saigné***[92] (YOURCENAR, 1974, p.124. O grifo é nosso.).
>
> *At my entrance in the banquet hall, all jaws dropped: the Apostles rose in an uproar so that they would not be contaminated by the grazing of my skirt: in the eyes of these upstanding citizens* ***I was impure, as though I were continuously menstruating***[93] (YOURCENAR, 1994, p.70. O grifo é nosso.).

Ao ler esses dois trechos, nossa primeira impressão foi relativa à escolha lexical menos eufemística ou poética de "menstruar" em vez de "sangrar", como no francês. Mas, talvez por um vício de nosso olhar em busca de vieses religiosos, acabamos relacionando esse enunciado

---

[90] "Os ladrões, ao menos, compartilhavam a mesma pena: aos pés desse eixo pelo qual passava toda a dor do mundo, eu nada poderia a não ser atrapalhar seu diálogo com Dimas."

[91] "Os ladrões, ao menos, compartilhavam o mesmo fim: aos pés do eixo pelo qual passava a dor de todo o mundo, consegui apenas interromper Seu diálogo com Dimas, o salteador."

[92] "Minha entrada na sala do banquete fez caírem os queixos; os Apóstolos levantaram-se, em tumulto, temendo serem contaminados pelo roçar de minha saia; aos olhos dessa gente de bem, eu era impura, como se tivesse sangrado sem cessar."

[93] "À minha entrada na sala de banquete, todos os queixos caíram: os Apóstolos levantaram-se alvoroçados para não se contaminarem com o roçar de minha saia: aos olhos desses honrados cidadãos, eu era impura, como se menstruasse sem cessar."

de “Katz tradutora em *Fires*” não ao protestantismo norte-americano, mas à formação religiosa de origem de Dori Katz, a judaica. No judaísmo, as mulheres são consideradas impuras durante o período menstrual e, por isso, não devem tocar em outras pessoas. Como consequência, para não revelar o período em que, de fato, estão menstruadas, elas acabam evitando todo contato físico a qualquer momento. Se levarmos em consideração a força imagética da fala de Maria Madalena, a escolha pelo termo mais duro, seco, direto – “menstruar” – em vez do mais suave – “sangrar” –, reforçaria, talvez, de um ponto de vista de leitura judaica, a aversão que ela diz enxergar nos olhos dos Apóstolos.

Seguindo nessa linha de garimpo religioso pelo texto, deparamos com pelo menos dois momentos para os quais não conseguimos formular nenhuma hipótese. O primeiro deles nos leva de volta a Antígona, na cena em que ela tenta entrar no cemitério carregando o corpo de Polinices, como se carregasse uma cruz:

> *Des prétoriens s’élancent, traînent hors du cimetière* ***cette goule de la Résurrection*** *: leurs mains déchirent peut-être sur l’épaule d’Antigone une* ***tunique sans couture****, se saisissent du cadavre qui déjà se dissout, s’écoule comme un souvenir*”[94] (YOURCENAR, 1974, p.81. Os grifos são nossos.)

> *Praetorians dash forward, wanting to drag* ***this benevolent ghoul*** *out of the cemetery. Their hands, ripping* ***a seamless tunic*** *on Antigone’s shoulders, seize the corpse, which is already disintegrating, dissolving like a memory*”[95] (YOURCENAR, 1994, p.41. Os grifos são nossos.).

Elementos bíblicos foram usados ao longo de várias histórias, como, aqui, a “túnica inconsútil”, que aproxima o martírio de Antígona ao calvário de Cristo. Por que, então, renunciar ao termo “Ressurreição”? Que conotações haveria, dentro de nosso pressuposto, nessa omissão?

O segundo exemplo vem do texto inspirado em Maria Madalena. Conforme análise em “*Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar*”,

---

[94] “Pretorianos se precipitam, arrastam para fora do cemitério essa morta-viva da Ressurreição: suas mãos rasgam talvez, sobre os ombros de Antígona, uma túnica inconsútil e tomam o cadáver que já se desfaz, que desaparece como uma lembrança.”

[95] “Pretorianos se projetam, querendo arrastar essa morta-viva benevolente para fora do cemitério. Suas mãos, rasgando uma túnica inconsútil nos ombros de Antígona, tomam o corpo que já está se desintegrando, dissolvendo-se como uma lembrança.”

> a questão da identidade se coloca desde a primeira frase: "Eu me chamo Maria. Chamam-me Madalena". De fato, a afirmação da narradora permite que imediatamente se vislumbre um descompasso entre aquilo que ela acredita ser e aquilo que ela é aos olhos dos outros. Esses dois aspectos só se reúnem a partir do momento em que ela se entrega ao centurião romano após a decepção amorosa ("[…] quando ele me reconheceu, eu já era Maria Madalena.")[96] (AMBROISE et al., 2009-2010, p.98).

Como essa dicotomia marcada no texto em francês – "*Je m'appelle Marie : on m'appelle Madeleine.*"[97] (YOURCENAR, 1974, p.113) – desaparece em inglês – "*My name is Mary: people call me Mary Magdalene.*"[98] (YOURCENAR, 1994, p.63) –, imaginamos se haveria algum motivo, talvez nas escrituras, para não se separar "Magdalene" de "Mary", considerando-se a linha interpretativa da questão de busca identitária dessa figura que, para os católicos, é uma santa e, para os protestantes, uma heroína da fé.

Diante dessas questões, decidimos tentar um novo contato com Dori Katz e, mais uma vez, contar com sua ajuda. Na certeza de que havíamos detectado um viés de posição enunciativa de "Katz tradutora em *Fires*" em questões religiosas, qual não foi nossa surpresa ao receber a seguinte resposta:

> Querida Mônica, […] Com relação às suas questões, acredito não ser capaz de respondê-las. Em primeiro lugar, como não sou protestante, não sei o que resultaria de uma leitura "protestante" em oposição à leitura católica, em francês. Embora eu tenha trabalhado na tradução 36 anos atrás, posso lhe garantir que as questões de interpretação católica/protestante nunca surgiram quando Yourcenar e eu nos reuníamos para discutir a tradução. Como você deve saber, minha maneira de trabalhar era fazer uma primeira versão do texto, enviar a ela (embora ela nunca a lesse antes de minha chegada), ir de carro até sua casa e passar alguns dias com ela, repassando o texto. Ela era extremamente cuidadosa e articulada, questionando cada palavra da qual discordasse, como uma editora bastante exigente e minuciosa. Nossas discussões giravam principalmente em torno da dicção – ela, como a maioria das pessoas de sua idade, havia aprendido o inglês "britânico", e eu lutava por uma expressão mais "americana". Posso ter deixado passar algumas referências clássicas devido à minha falta de erudição, mas teria sido pega, porque a erudição dela era impressionante. Nunca discutimos a diferença entre as imagens na religião católica e protestante – isso nunca passou pela cabeça de nenhuma de nós duas. […] As resenhas e críticas sobre *Fires*, quando o

---

[96] *"Le problème de l'identité se pose dès la première phrase : 'Je m'appelle Marie : on m'appelle Madeleine'. En effet, l'affirmation de la narratrice laisse entrevoir d'emblée un décalage entre ce qu'elle pense être et ce qu'elle est aux yeux des autres. Les deux aspects ne sont réunis qu'à partir du moment où elle se donne au centurion romain par dépit amoureux ('[…] lorsqu'il me reconnut, j'étais déjà Marie-Madeleine.')."*

[97] "Eu me chamo Maria. Chamam-me Madalena."

[98] "Eu me chamo Maria: as pessoas me chamam de Maria Madalena."

> livro teve sua primeira edição publicada em inglês, não mencionavam as diferenças entre católicos e protestantes. Isso não significa que o inglês não pudesse levar a uma leitura diferente, mas essa é uma consideração que não sou capaz de abordar. Peço desculpas. Mais uma vez, meus sinceros votos de [...] sucesso em sua dissertação. Dori[99]

Com isso, chegamos a pensar em suprimir este capítulo, mas ocorreu-nos que a posição enunciativa, muitas vezes adotada de forma consciente, pode também refletir valores e culturas que, de tão internalizados, talvez encontrassem uma materialização independente da intencionalidade do enunciador.

Conforme Maria Paula Frota (2000), para a psicanálise, esse tipo de evento "é valioso, pois que, não sendo resultado de ignorância [...], revela a verdade do sujeito" (FROTA, 2000, p.201), evidenciando uma diferença não apenas relativa ao código, mas uma heterogeneidade do inconsciente. Tais lapsos linguísticos são ocorrências frequentes e recorrentes e, no caso da materialidade do texto produzido pelo ato tradutório, são também passíveis de serem vistos, de serem verificados, de serem estudados.

Assim, o fato de "Katz tradutora de *Feux*" não ser capaz de explicar racionalmente escolhas adotadas por "Katz tradutora em *Fires*" e validadas por "Yourcenar tradutora", tendo sido percebidas por nós como claros indícios interpretativos, leva-nos à tentação de incluir mais um elemento nessa espiral de posições enunciativas aqui aventadas – a de "Mônica leitora de *Feux-Fires*" –, colocando novamente em movimento, à semelhança da roda da escritura de Willemart, uma roda da interpretação, a ressignificar nossa leitura e apreciação de *Feux-Fires*.

---

[99] "*Dear Monica, […] As far as your questions are concerned; I'm afraid I'm not capable of answering them. First of all, not being Protestant, I don't know how the test would be given a 'Protestant' reading as opposed to the Catholic one in French. Even though I worked on the translation about 36 years ago, I can assure you that the questions of Catholic/ Protestant interpretation never came up in Yourcenar and my discussions of the translation. As you might know, the way we worked is that I would do a draft of the text, send it to her (which she never read, but waited for me to come) but then drove up and spend days with her going over the text. There she was extremely careful and articulate, questioning every word she might have disagreed with. She was like a very demanding and exacting editor. Our discussions center mostly on diction—she, like most people her age learned "British" English, and I fought for a more "American" idiom. I might have missed some classical references due to a lack of my erudition, but I would have been caught because her erudition was outstanding. We never discussed the difference of images in Catholic and Protestant religion—it just never came up in neither of our minds. […] The reviews of Fires ,such as they were when the book was first published in English, did not mention the Catholic/Protestant differences. That is not saying that the English could not lead to a different reading but it is a consideration I feel incapable to address. I'm so sorry. Again my warmest wishes for […] the success of your dissertation. Dori.*" (E-mail recebido em 7/11/2016.)

## 5. Considerações finais

*"Un enfant, c'est un otage. La vie nous a.*
*Il en va de même d'un chien, d'une panthère ou*
*d'une cigale. Léda disait : 'Je ne suis plus libre de me*
*suicider depuis que j'ai acheté un cygne'."*[100]

O objetivo de nosso projeto – tratar o produto da tradução não como um objeto em si, mas como um dos elementos constitutivos da construção de uma obra, sendo dela parte integrante desde sua gênese, como potência, independentemente de sua materialização como ato – viabilizou-se pela rica contribuição de Dori Katz a respeito de sua experiência como escritora e tradutora, e, mais especificamente, como tradutora de *Feux* (1936). Para além das questões práticas, sua história de vida nos emocionou e a gentileza com que sempre nos acolheu foi particularmente encantadora.

O respaldo teórico veio de trabalhos interessantíssimos de Antoine Berman (1995), Dominique Maingueneau (2001) e Émile Benveniste (1976) que, embora tratem de aspectos conceituais, consitutem-se como textos abertos e fluidos, sem nenhuma intenção de hermetismos ou arrogâncias a nos afastarem da leitura ou da compreensão. Há muita beleza nisso. Por meio deles, pudemos elaborar reflexões diversas no desenvolvimento de uma base teórica que sustentasse nossos pressupostos sobre tradução literária.

Partindo de Maurício Mendonça Cardozo (2007) e Henrique C. de Lima Vaz (2015), do ponto de vista da ética, e tomando o conceito da ética como lugar − lugar relacional −, observamos que a posição tradutória, subjetiva, passa à dimensão ética na medida em que se ajusta a um projeto de tradução, ambos circunscritos por um horizonte, nos termos bermanianos.

Sendo relacional, a ética do traduzir se revela na práxis, regida por inúmeros momentos de negociação a cada instância decisória, manifestando seu caráter necessariamente dinâmico, em que "o espaço do *ethos* enquanto espaço humano não é *dado* ao homem, mas por ele *construído* ou incessantemente *reconstruído*" (VAZ, 2013, p.13).

Os detalhes do trabalho da tradução americana *Fires* (1981), por Dori Katz, a partir da obra *Feux* (1936), de Marguerite Yourcenar, tornam bastante claro o processo de negociação, envolvendo desde a escolha da obra e a contratação do tradutor até as escolhas tradutórias −

[100] "Uma criança é um refém. A vida nos tem em seu poder. O mesmo vale para um cachorro, uma pantera ou uma cigarra. Leda dizia: 'Já não sou livre para suicidar-me desde que comprei um cisne'." (YOURCENAR, 1974, p.60)

momentos em que a tradutora se relacionava apenas e diretamente com o texto de partida − e as decisões tradutórias − momentos em que tradutora confrontava suas escolhas com a autora para a finalização do texto de chegada.

Esses aspectos textuais e contextuais do processo, fundamentados em Benveniste (1976) e Maingueneau (2001), foram essenciais para que identificássemos diferentes posições enunciativas em *Feux-Fires*, reveladas em uma incessante espiral, colocando em jogo "Yourcenar escritora", "Yourcenar autora de *Feux*", "Yourcenar persona", "Yourcenar gnômica", "Yourcenar tradutora", "Katz tradutora de *Feux*" e "Katz tradutora em *Fires*", a se alimentarem mutuamente e a derivarem continuamente o contexto da obra.

A tradução *Fires* (1981), assim como toda tradução literária, em nossa opinião aristotelicamente já contida como potência no ato primeiro da escritura da obra *Feux* (1936), é um trabalho criativo de mobilização de diversas posições enunciativas para que se fizesse, ali também, emergir literatura. Diante da invisibilidade a que são continuamente submetidos os tradutores e da relevância da palavra de Dori Katz na elaboração de nossa dissertação, fizemos questão de incluir seu nome no título deste volume, não por compaixão ou gratidão, mas como reconhecimento da grandeza e da importância do ofício criativo do tradutor.

Por fim, acreditamos poder recorrer novamente a Dominique Maingueneau para ilustrar a identificação das diversas posições enunciativas e a simbiose que há entre elas em um processo de tradução literária, muito embora fosse outro o objeto desta argumentação do linguista francês:

> A problemática do ethos pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As "ideias" suscitam a adesão por meio de uma *maneira de dizer* que é também uma *maneira de ser*. Apanhado num ethos envolvente e invisível, o coenunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados.
>
> Com isso, também tomamos distância de uma concepção do discurso que se faz ver em noções como "procedimento" ou "estratégia", para a qual os conteúdos seriam independentes da cena de enunciação que deles se encarregam. Afinal, cremos que a adesão do destinatário se opera por um escorregamento recíproco entre a cena de enunciação, da qual o ethos participa, e o conteúdo nela desdobrado (MOTTA e SALGADO, 2015, p.29).

**Referências bibliográficas**

AMBROISE, Emmie et al. *Pleins Feux sur* Feux *de Marguerite Yourcenar*. Travail d'annotation et de présentation de nouvelles de Marguerite Yourcenar, par les étudiants de deuxième année de Lettres Modernes 2009-2010. Faculté LESLA, Département de Lettres, Méthodologie et Expression – TICE 3. Année universitaire 2009-2010.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Helène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras / PGET, 2007.

____. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

CARDOZO, Maurício Mendonça. "Ilóquio ou por uma mecânica ética da tradução". In: *Tradução em Revista*, Fascículo nº 4, PUC-RIO, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0>. Acesso em: 03/09/2015.

____. "Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poiética da tradução". In: *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 183-188.

CHIRON, Bruno. "Le mythe, cet obscur labyrinthe – Brève étude de l'aspect mythologique dans une œuvre de jeunesse de Marguerite Yourcenar, *Feux* (1935)". Université Catholique de l'Ouest d'Angers, 1993.

COCTEAU, Jean. *Clair-Obscur* [1954]. Paris : Seuil, 2007.

CUEVAS, Sue Lonoff de. *Marguerite Yourcenar – Croquis et griffonis*. Tradução do inglês para o francês por Florence Gumpel. Paris: Éditions Gallimard, Collection "Le Promeneur", 2008.

FARRELL, C. Frederick and FARRELL, Edith. R. Marguerite Yourcenar's *Feux*: structure and meaning. In: *Kentucky Romance Quarterly*, n. 29, p. 25-35. Lexington: University of Kentucky, 1982.

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora – linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise*. Campinas: Pontes / FAPESP, 2000.

GALABRU, Sophie. "Feux, Marguerite Yourcenar". Site *La Cause Littéraire*, http://www.lacauselitteraire.fr/feux-marguerite-yourcenar. Artigo publicado em 04/06/2013. Acesso em: 03/09/2015.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

JALOUX, Edmond. "L'Esprit des Livres". In : *Nouvelles Littéraires*, 19 décembre 1936.

KATZ, Dori. *Looking for Strangers – The True Story of My Hidden Wartime Childhood*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (org.). *Ethos discursivo*. 2 ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra – un livre pour tous et pour personne*. Traduction de Henri Albert. In : *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, vol. 9. 6e édition. Paris : Société du Mercure de France, 1903. p. 459-471.

PREVOT, Anne-Marie. *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*. Paris: L'Harmattan, 2002.

SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar – L'invention d'une vie*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

VALERY, Paul. Œuvres II. Paris: Pléiade, Éditions Gallimard: 1960.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de filosofia II. Ética e cultura*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2013.

____. *Escritos de filosofia IV. Introdução à ética filosófica 1*. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 2015.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. Coleção Estudos 264. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

YOURCENAR, Marguerite. *Feux*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

____. *Fires*. Translated from the French by Dori Katz in collaboration with the author. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

____. *Fogos*. Tradução para o português de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

____. *Les yeux ouverts*. Paris : Le Livre de Poche, Éditions du Centurion, 1980.

## Apêndice A – Corpus contrastivo de zonas textuais significativas em *Feux* e *Fires*

| ***Feux*** | ***Fires*** |
|---|---|

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| J'espère que ce livre ne sera jamais lu. (p. 29) | I hope this book will never be read. (p. 3) |
| Absent, ta figure se dilate au point d'emplir l'univers. Tu passes à l'état fluide qui est celui des fantômes. Présent, elle se condense ; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure. Je meurs de ce poids quand il me tombe sur le cœur. (pp. 29-30) | Absent, your face expands so that it fills the universe. You reach the fluid state which is the one of ghosts. Present, your face condenses, you achieve the concentrations of the heaviest metals, of iridium, of mercury. This weight kills me when it falls on my heart.(p. 3) |
| L'alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi. (p. 30) | Alcohol sobers me. After a few swallows of brandy, I no longer think of you. (p. 4) |

| **Phèdre ou le désespoir** | **Phaedra or despair** |
|---|---|
| Phèdre accomplit tout. (p. 31) | Phaedra settles everything. (p. 5) |
| Elle quitte son pays comme on renonce à ses rêves ; elle renie sa famille comme on brocante ses souvenirs. (p. 31) | She leaves her country like someone giving up dreams: she disowns her family like someone pawning memories. (p. 5) |
| Dans le lit de Thésée, elle a l'amer plaisir de tromper en fait celui qu'elle aime, et en imagination celui qu'elle n'aime pas. Elle est mère : elle a des enfants comme elle aurait des remords. (pp. 33-34) | In Theseu's bed she has the bitter pleasure of cheating, in actuality, on the man she loves, an, in imagination, on the one she doesn't. She becomes a mother: she has children as she would have remorse. (pp. 6-7) |
| Devant la froideur d'Hippolyte, elle imite le soleil quand il heurte un cristal : elle se change en spectre ; elle n'habite plus son corps que comme son propre enfer. Elle reconstruit au fond de soi-même un Labyrinthe où elle ne peut que se retrouver : le fil d'Ariane ne lui permet plus d'en sortir, puisqu'elle se l'embobine au cœur. (p. 34) | Confronting Hippolytus' coldness, she imitates the sun coming up against crystal: she turns into a specter; she haunts her body as if it were her personal hell. She re-creates inside herself a deep Labyrinth where she is bound to dwell again; Ariadne's thread will not pull her out, since she winds it around her heart. (p. 7) |
| Elle devient veuve ; elle peut enfin pleurer sans qu'n lui demande pourquoi ; mais le noir messied à cette figure sombre : elle en veut à son deuil de donner le change sur sa douleur. Débarrassée de Thésée, elle porte son espérance comme une honteuse grossesse posthume. (pp. 34-35) | She is widowed; at last she can weep without being asked why. But black does not become this dark figure; she begrudges her mourning because it falsifies her grief. Rid of Theseus, she carries her hope like a shameful posthumous pregnancy. (p. 7) |
| […] c'est à cause de lui qu'elle est morte ; c'est à cause d'elle qu'il n'a pas vécu ; il ne lui doit que la mort ; elle lui doit les sursauts d'une inextinguible agonie. Elle a le droit de le rendre responsable de son crime, de son immortalité suspecte sur les lèvres des poètes qui se serviront d'elle pour exprimer leurs aspirations à l'inceste […]. Comme toute victime, il fut son bourreau. (pp. 36-37) | […] it's because of him that she is dead; it's because of her that he did not live; he owes her only death; she owes him the convulsions of an irrepressible agony. She has the right to hold him responsible for her crime, for blackening her immortality now that poets will use her name for their own incestuous desires […] like all victims, he was his own torturer. (p. 9) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|

| | |
|---|---|
| La mort pour atteindre le fuyard doit se mettre en mouvement, perdre cette fixité qui nous fait reconnaître en elle le dur contraire de la vie. Elle nous donne la fin du cygne frappé en plein vol, d'Achille saisi aux cheveux par on ne sait quel Raison sombre. Comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite. Ma mort à moi sera de pierre. Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la Fatalité. Je ne puis m'y perdre. La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité. (pp. 38-39) | Death, to reach the fugitive, must be set in motion, lose this fixity that makes us recognize in her the hard opposite of life. Death gives us the end of the swan struck in full flight, of Achilles grabbed by the hair by who knows what dark Wisdom. As for the woman asphyxiated in the entrance hall of her house in Pompeii, Death only prolongs the corridors of escape into the other world. My own death will be of stone. I am familiar with gangways, drawbridges, traps, with all the underground passages of Fatality. I cannot get lost. Death, to kill me, will need me as an accomplice. (p. 11) |
| Il n'y a pas d'amour malheureux : on ne possède que ce qu'on ne possède pas. Il n'y a pas d'amour heureux : ce qu'on possède, on ne le possède plus. (p. 40) | There is no unhappy love: you only possess what you don't possess. There is no happy love: what you possess, you possess no longer. (p. 11) |
| Rien à craindre. J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur. (p. 40) | Nothing to fear. I've touched the bottom. I cannot sink lower than your heart. (p. 11) |

| **Achille ou le mensonge** | **Achilles or the lie** |
|---|---|
| Depuis l'arrivée de cette jeune étrangère où toutes les femmes flairaient un dieu, la crainte s'était introduite dans l'Ile comme une ombre couchée sous les pieds de la beauté. (pp. 41-42) | Since the arrival of this young stranger in whom all women sensed a god, fear had slipped into the Island like a shadow lying under Beauty's feet. (p. 13) |
| Comme les paysannes mettent des robes de filles à leurs garçons malades pour dépister la Fièvre, elle l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort. (pp. 42-43) | Like peasant women putting their sick boys in women's dresses to dodge Fever, she had dressed him in her goddess tunics to mislead Death. (p. 14) |
| On retrouvait en lui les traits de ce père grossier revêtus d'une beauté qu'il ne tenait que d'elle, et qui devait un jour lui rendre plus pénible l'obligation de mourir. (p. 43) | You could see in the boy the father's coarse traits invested with a beauty that could only come from her and that would make dying someday even more painful. (p. 14) |
| Il appartenait pour les esclaves à la race asexué des maîtres ; le père de Déidamie poussait l'aberration jusqu'à aimer en lui la vierge qu'il n'était pas ; les deux cousines seules se refusaient de croire en cette fille trop pareille à l'image idéal qu'un homme se fait des femmes. (p. 44) | To the slaves, he belonged to the asexual race of masters; Deidamia's father's aberration loved in him the virgin he wasn't; only his two cousins refused to believe in this girl too like the ideal image men have of women. (p. 15) |
| […] son évanouissement sur cette tendre victime servait de substitut à une joie plus terrible qu'il ne savait où prendre, dont il ignorait le nom, et qui n'était que la Mort. (p. 44) | […] his swooning on this tender victim was a substitute for a more terrible, unseizable, anonymous rapture which was Death. (p. 15) |
| Achille et Déidamie se haïssent comme ceux qui s'aiment ; Misandre et Achille s'aiment comme ceux qui se haïssent. (p. 45) | […] Achilles and Deidamia hated each other like lovers; Misandra and Achilles loved each other like enemies. 9p. 15) |
| La gloire, la guerre, vaguement entrevues dans les brumes de l'avenir, lui faisaient l'effet de maîtresses exigeantes dont la possession l'obligerait à trop de crimes : il croyait échapper au fond de cette prison de femmes aux sollicitations de ses victimes futures. (pp. 45-46) | Fame and war perceived in the misty future seemed to him like demanding mistresses whose possession would involve too many crimes: he thought that in this women's prison he could escape the solicitations of victims-to-be. (pp. 15-16) |

| | |
|---|---|
| Ses larges mains tremblaient comme si elle venait de laisser choir un secret. Les portes grandes ouvertes firent entrer la nuit, les rois, le vent, le ciel plein de signes. (p. 46) | Her big hands were trembling as though she had just let a secret slip through her fingers. (p. 16) |
| La loyauté, l'amitié, l'héroïsme cessaient d'être des mots servant aux hypocrites à travestir leurs âmes ; la loyauté, c'étaient ces yeux demeurés limpides devant cet amas de mensonges ; l'amitié serait leurs cœurs, la gloire leur double avenir. (p. 48) | Loyalty, friendship, heroism ceased to being words used by hypocrites to hide their inner souls; loyalty was these eyes remaining clear before the heap of lies; friendship would be their hearts; fame their double future. (pp. 17-18) |
| Les yeux de la femme étranglée jaillirent comme deux longues larmes […]. (p. 49) | The eyes of the strangled woman burst out, looking like two big tears […]. (p. 18) |
| Achille agenouillé écoutait la vie de Déidamie s'échapper de sa gorge comme l'eau du goulot trop étroit d'un vase. Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu'il avait essayé non seulement de posséder, mais d'être : devenue de moins en moins proche à mesure qu'il resserrait son étreinte, l'énigme d'être une morte s'était ajoutée chez elle au mystère d'être une femme. (p. 50) | Kneeling, Achilles listened to Deidamia's life spilling slowly out of her throat like water from a vase's too narrow neck He felt more separated than ever from this woman he had tried not only to possess but to be: as he loosened his grip, the enigma of death was added to the mystery of womanhood. (p. 19) |
| […] ses mille pas autour de ce cadavre composeraient désormais l'immobilité d'Achille. (p. 51) | [...] now his comings and goings around this corpse would be like standing still. (p. 19) |
| Il confia son poignet à la main de cette fatale amie, régla son pas sur celui de cette fille à l'aise dans les ténèbres, sans savoir si Misandre obéissait à une rancune ou à une gratitude sombre, s'il avait pour guide une femme qui se vengeait ou une femme qu'il avait vengée. (p. 51) | He entrusted his wrist to this fatal friend's hand, fell into step behind this girl knowing her way in the shadows ; he wondered whether Misandra was yielding to a rancor or a dark gratitude, whether his guide was a woman taking revenge or a woman he had revenged. (p. 19) |
| Une porte enfin s'ouvrit sur les falaises, les digues, les escaliers du phare : l'air salé comme le sang et les larmes jaillit à la face de l'étrange couple étourdi par cette marée de fraîcheur. (p. 52) | At last a door opened on the cliffs, the seawall, the lighthouse stairs; air, salty as blood and tears, rushed to the faces of this strange couple startled by the invigorating coolness. (p. 20) |
| Mais sa pâleur de marbre, ses cheveux ondoyants comme la crinière d'un casque, son fard mêlé de pleurs collant à ses joues comme le sang d'un blessé rassemblaient au contraire dans ce cadre étroit tous les futurs aspects d'Achille, comme si ce mince morceau de glace avait emprisonné l'avenir. (pp. 52-53) | But this marble pallor, this hair waving like the mane on a helmet, this makeup mixed with tears that stuck to his cheeks like blood from a wound – all this, on the contrary, gathered in the narrow frame every forthcoming aspect of Achilles, as though this small piece of glass had captured the future. (p. 20) |
| Prisonnière de ses seins, Misandre écarta les deux battants qui gémirent à sa place, poussa du coude Achille vers tout ce qu'elle ne serait pas. (p. 53) | Prisoner of her breasts, Misandra opened the double doors that seemed to groan for her own destiny, and with her elbow she shoved Achilles out toward everything she would never be. (p. 21) |
| L'escadre levait l'ancre : des appels de sirènes se croisaient sur la mer ; le sable agité par le vent enregistrait à peine les pieds légers d'Achille (p. 54) | The squadron was weighing anchor; siren calls crossed each other on the sea. Raked by the wind, the sand hardly recorded Achilles' light feet. (p. 21) |
| Les matelots s'agenouillèrent, s'exclamèrent, saluèrent de jurons émerveillés l'arrivée de la Victoire. Patrocle tendit les bras, crut reconnaître Déidamie ; Ulysse secoua la tête ; Thersite éclata | Startled, the sailors knelt and greeted the arrival of Victory with a spray of profanity. Patroclus opened his arms, thinking he recognized Deidamia, Ulysses shook his head. Thersites |

| | |
|---|---|
| de rire. Personne ne se doutait que cette déesse n'était pas femme. (pp. 54-55) | burst out laughing. No one suspected this goddess of not being a woman. (p. 22) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| Où me sauver ? Tu emplis le mode. Je ne puis te fuir qu'en toi. (p. 57) | Where shall I run to? You fill the world. I can only escape you in you. (p. 23) |
| J'ai beau changer : mon sort ne change pas. Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle (p. 30) | No matter how I change, my luck does not change. Any figure can be drawn within a circle. (p. 24) |
| L'autre jour, ivre de bonheur comme on est ivre d'air à la fin d'une longue course, je me suis jetée sur mon lit à la façon d'un plongeur qui se lance de dos, les bras en croix : j'ai basculé dans une mer bleue. […] Ce soir, saoule de chagrin, je me laisse tomber sur mon lit avec des gestes d'une noyée qui s'abandonne : je cède au sommeil comme à l'asphyxie. (pp. 58-59) | The other day, drunk with happiness as you can be drunk with fresh air after a long race, I threw myself on my bed like a diver falling backwards, arms spread: I toppled over in a blue sea. […]. Tonight, glutted with unhappiness, I drop into bed like a drowning woman letting go: I yield to sleep as though yielding to asphyxiation. (pp. 24-25) |
| Un enfant, c'est un otage. La vie nous a.<br><br>Il en va de même d'un chien, d'une panthère ou d'une cigale. Léda disait : « Je ne suis plus libre de me suicider depuis que j'ai acheté un cygne. » (p. 60) | A child is a hostage. Life has you. The same holds true of a dog, a panther, or a cicada. Leda would say: "I am no longer free to kill myself since I bought a swan." (p. 25) |

| **Patrocle ou le destin** | **Patroclus or destiny** |
|---|---|
| Cassandre hurlait sur les murailles, en proie à l'horrible travail d'enfanter l'avenir. (p. 61) | Painfully giving birth to the future, Cassandra was howling from atop the city walls. (p. 27) |
| La première génération de héros qui avaient reçu la guerre comme un privilège, presque comme une investiture, moissonnée par les chars à faux, fit place à un contingent de soldats qui l'acceptèrent comme un devoir, puis la subirent comme un sacrifice. (p. 62) | Harvested by armored trucks, the first generation of heroes had accepted war as a privilege, almost an investiture; they were followed, in turn, by a contingent of soldiers who accepted it as a duty and later bore it as a sacrifice. (p. 27) |
| Le temps était passé des tendresses héroïques où l'adversaire était le revers sombre de l'ami. (pp. 62-63) | Gone were the days of heroic tenderness, when the adversary was the dark other side of the friend. (p. 28) |
| Depuis la mort de cet ami qui tout à la fois avait rempli le monde et l'avait remplacé, Achille ne quittait plus sa tente jonchée d'ombres : nu, couché à même la terre comme s'il s'efforçait d'imiter ce cadavre, il se laissait ronger par la vermine de ses souvenirs. De plus en plus, la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes : beaucoup d'hommes se défont, peu d'hommes meurent. (p. 63) | Since the death of this friend who had first filled, then become his world, Achilles no longer left his tent; it was littered with shadows: naked, lying flat on the ground as though striving to imitate the corpse, he let himself be eaten by the vermin of his memories. More and more, death seemed to him a sort of consecration only the purest men were worthy of; many are undone, few die. (p. 28) |
| Toutes les particularités dont il se souvenait quand il pensait à Patrocle […] acquéraient enfin leur plein sens d'attributs posthumes, comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre. (pp. 63-64) | Thinking o Patroclus, he remembered the particularities […] – all these finally achieved their full meaning posthumously, as though, alive, Patroclus had only been the rough sketch of his corpse. (pp. 28-29) |
| La haine inavouée qui dort au fond de l'amour prédisposait Achille à la tâche de sculpteur : il | The unavowed hatred sleeping in the bottom of love predisposed Achilles to the sculptor's task: |

| | |
|---|---|
| enviait Hector d'avoir achevé ce chef-d'œuvre ; lui seul aurait dû arracher les derniers voiles que la pensée, le geste, le fait même d'être en vie interposaient entre eux, pour découvrir Patrocle dans sa sublime nudité de mort. (p. 64) | he envied hector for perfecting this masterpiece: only he, himself, should have torn away the last veils that thought, gesture, the very fact of being alive, placed between them, in order to discover Patroclus in the sublime nudity of his death. (p. 29) |
| Loin de voir dans les vivants les précaires rescapés d'un raz-de-mort menaçant toujours, c'étaient les morts maintenant qui lui paraissaient submergés par l'immonde déluge des vivants. (p. 65) | To him, the living were not precarious survivors of a still threatening wave of death; rather, it was the dead who seemed submerged in the vile deluge of the living. (pp. 29-30) |
| Toute sa vie, les femmes avaient représenté pour Achille la part instinctive du malheur, celle dont il n'avait pas choisi la forme, qu'il devait subir, ne pouvait accepter. Il reprochait à sa mère d'avoir fait de lui un métis à mi-chemin entre le dieu et l'homme, lui ôtant ainsi la moitié du mérite qu'ont les hommes à se faire dieux. Il lui gardait rancune de l'avoir tout enfant mené aux bains du Styx pour l'immuniser contre la peur, comme si l'héroïsme ne consistait pas à être vulnérable. Il en voulait aux filles de Lycomède de n'avoir pas reconnu dans son travesti le contraire d'un déguisement. Il ne pardonnait pas à Briséis l'humiliation de l'avoir aimée. (pp. 66-67) | All his life, Achilles had taken women to represent the instinctive part of misfortune, the one he did not choose but had to endure and couldn't accept. He blamed his mother for having made him a half-breed, halfway between a man and a god, therefore taking away from him half of the merit men earn in becoming gods. He bore her a grudge for having dipped him as a child in the Styx to immunize him against fear, as if heroism weren't precisely a question of being vulnerable. He resented Lycomedes' daughters not recognizing in his travesty the opposite of disguise. He did not forgive Briseis the humiliation of having loved her. (pp. 30-31) |
| […] les femmes hurlantes, enfantant la mort par la brèche des blessures, s'empêtraient comme des chevaux de corrida dans l'échevellement de leurs entrailles. (p. 67) | […] howling, giving birth to death through the gaps in their wounds, the women were entangled in the disheveling of their entrails like horses in bullfight arenas. (p. 31) |
| Carapacée, casquée, masquée d'or, cette Furie minérale ne gardait d'humain que ses cheveux et sa voix, mais ses cheveux étaient d'or, de l'or sonnait cette voix pure. (pp. 67-68) | Carapaced, helmeted, masked in gold, this mineral Fury kept only her hair and her voice as human attributes, but her hair was golden and gold ran in this pure voice. (p. 31) |
| Sur ce décor kaki, feldgrau, bleu horizon, l'armure de l'Amazone changeait de forme avec les siècles, de teinte selon les projecteurs. (p. 68) | In this khaki, field-gray, horizon-blue setting, the Amazon's armor changed forms with each ensuing century, changed tint depending on the spotlights. (pp. 31-32) |
| Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle. (p. 69) | Achilles was sobbing, holding up the head of this victim worthy of being a friend. She was the only creature in the world who looked like Patroclus. (p. 32) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| Ne plus se donner, c'est se donner encore. C'est donner son sacrifice (p. 70) | To give yourself no more is to give yourself still, for you are giving your sacrifice. (p. 33) |
| Le crime du fou, c'est qu'il se préfère. Cette préférence impie me répugne chez ceux qui tuent et m'épouvante chez ceux qui aiment. La créature aimée n'est plus pour ces avares qu'une pièce d'or où crisper les doigts. Ce n'est plus qu'un dieu : c'est à peine une chose. Je me refuse à faire | The madman's crime is to prefer himself. I fnd this impious preference repulsive in those who kill and terrifying in those who love. To these misers, the creature loved is nothing more than a gold coin to clutch in your hands. He is only a god: he is hardly anything. I won't allow myself |

| | |
|---|---|
| de toi un objet, même quand ce serait l'Objet Aimé. (pp. 70-71) | to turn you into an object, even into the Beloved Object. (p. 33) |
| Tu pourrais t'effondrer d'un seul bloc dans le néant où vont les morts : je me consolerais si tu me léguais tes mains. Tes mains seules subsisteraient, détachées de toi, inexplicables comme celles des dieux de marbre devenus poussière et chaux de leur propre tombe. Elles survivraient à tes actes, aux misérables corps qu'elles ont caressés. Entre les choses et toi, elles ne serviraient plus d'intermédiaires : elles seraient elles-mêmes changées en choses. Redevenues innocentes, puisque tu ne serais plus là pour en faire tes complices, tristes comme des lévriers sans maître, déconcertées comme des archanges à qui nul dieu ne donne plus d'ordres, tes vaines mains reposeraient sur les genoux des ténèbres. Tes mains ouvertes, incapables de donner ou de prendre aucune joie, m'auraient laissé tomber comme une poupée brisée. Je baise, à la hauteur du poignet, ces mains indifférents que ta volonté n'écarte plus des miennes ; je caresse l'artère bleue, la colonne de sang qui jadis incessante comme le jet d'une fontaine surgissait du sol de ton cœur. Avec de petits sanglots satisfaits, je repose la tête comme un enfant, entre ces paumes pleines des étoiles, des croix, des précipices de ce qui fut mon destin. (pp. 71-72) | You could fall suddenly into the void the dead go to: I would be comforted if you would bequeath me your habds. Only your hands would continue to exist, detached from you, unexplainable like those of marble gods turned into the dust and the limestone of their own tomb. They would survive your actions, the wretched bodies they caressed. They would no longer serve as intermediaries between you and things: they themselves would be changed into things. Innocent again now, since you would no longer be there to turn them into your accomplices, sad like greyhound without masters, disconcerted like archangels to whom no god gives orders, your useless hands would rest on the lap of darkness. Your open hands incapable of giving or taking the slightest joy would have let me slump like a broken doll. I kiss the wrists of these indifferent hands you will no longer pull away from mine: I stroke the blue artery, the blood column that once spurted continuously like a fountain from the ground of your heart. With little sobs of contentment, I rest my head like a child between these palms filled with the stars, the crosses, the precipices of my previous fate. (pp. 33-34) |
| Je n'ai pas peur des spectres. Les vivants ne sont terribles que parce qu'ils ont un corps. (p. 73) | I do not fear ghosts. The living are terrifying only because they have bodies. (p. 34) |
| Il n'y a pas d'amours stériles. Toutes les précautions n'y font rien. Quand je te quitte, j'ai au fond de moi ma douleur, comme une espèce d'horrible enfant. | There is no sterile love. No precaution can avert it. When I leave you, I have deep within me my suffering like a sort of terrible offspring. (p. 35) |

| **Antigone ou le choix** | **Antigone or the choice** |
|---|---|
| Que dit midi profond ? La haine est sur Thèbes comme un affreux soleil. (p.75) | What does this abysmal noon mean ? Hatred weighs on Thebes like a horrible sun. (p.37) |
| Elle conduit le long des routes de l'exil ce père qui est en même temps son tragique frère aîné : il bénit l'heureuse faute qui l'a jeté sur Jocaste, comme si l'inceste avec la mère n'avait été pour lui qu'un moyen de s'engendrer une sœur. (pp. 76-77) | She leads along the roads of exile this father who is at the same time her tragic older brother; he blesses the fortunate offense that led him to Jocasta, as if incest with the mother had been but the means to beget himself a sister. (p. 38) |
| Ella n'a de cesse qu'elle ne l'ait vu reposer dans une nuit plus définitive que la cécité humaine, couché dans le lit des Furies qui se transforment aussitôt en déesses protectrices, puisque toute douleur à qui l'on s'abandonne se change en sérénité. (p. 77) | She will have no Peace until she sees him rest in a night more absolute than blindness, asleep in the bed of the Furies, who will thereupon be transformed into sheltering goddesses, since all suffering yielded to changes into serenity. (p. 38) |
| […] elle regagne à pied la ville qui fait un crime de ce qui n'est qu'un désastre, un exil de ce qui | She reaches, on foot, the city that has turned into crime what was only a disaster, into exile what |

| | |
|---|---|
| n'est qu'un départ, un châtiment de ce qui n'est qu'une fatalité. (p. 77) | was only a parting, into punishment what was only her fate. (p. 38) |
| Elle ne choisit pas plus entre ses frères ennemis qu'entre la gorge ouverte et les mains dégoutantes de l'homme qui se suicide : les jumeaux ne sont pour elle qu'un seul sursaut de douleur, comme ils ne furent d'abord qu'un seul tressaillement de joie dans le ventre de Jocaste. Elle attend la défaite pour se vouer au vaincu, comme si le malheur était un jugement de Dieu. (pp. 78-79) | She will not choose between her warring brothers, as she will not choose between the opened chest and the dripping hands of a man killing himself; the twins are but one single wince of grief to her, as they were, at first, but one single joyous spring in Jocasta's belly. She awaits the outcome to devote herself to the loser, as if defeat proved the justice of the cause. (p. 39) |
| Elle tourne le dos à la basse innocence qui consiste à punir. (p. 79) | She turns her back on the vile absolution that comes from punishing. (p. 40) |
| Elle se courbe sur lui comme le ciel sur la terre, reformant ainsi dans son intégrité l'univers d'Antigone : un obscur instinct de possession s'incline vers ce coupable qu'on ne lui disputera pas. Ce mort est l'urne vide où verser d'un seul coup tout le vin d'un grand amour. (pp. 80-81) | She bends over him like the sky over the earth, and with that gesture defines the universe; a dark possessive instinct makes her lean toward this culprit no one will claim from her. This dead man is an empty urn in which to pour all the wine of a great love. (p. 40) |
| Les hommes sont sans destins, puisque le monde est sans astres. (p. 82) | Men have no destiny when the world has no stars. (p. 41) |
| On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer : on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone. (p. 82) | Light can't be killed; it can only be suffocated: Antigone's suffering is hidden under the bushel. (p. 42) |
| Midi profond parlait de fureur : minuit profond parle de désespoir. Le temps n'existe plus dans ce Thèbes privé d'astres ; les dormeurs allongés dans le noir absolu ne voient plus leur conscience. (p. 83) | Abysmal noon spoke of fury; abysmal midnight speaks of despair. Time no longer exists in this Thebes deprived of stars; sleeper spread out in absolute darkness no longer see their conscience. (p. 42) |
| Créon, couché dans le lit d'Œdipe, repose sur le dur oreiller de la Raison d'État. […] Brusquement, dans le silence abêti de la ville cuvant son crime, un battement venu de dessous terre se précise, grandit, s'impose à l'insomnie de Créon, devient son cauchemar. (pp. 83-84) | Creon lying in Oedipus' bed rests on Reasons of State, a hard pillow. […] Suddenly, in the stupefied silence of the city sleeping off its crime, an underground beating is heard, grows louder, forces itself on Creon's insomnia, becomes his nightmare. (p. 42-43) |
| Une vague phosphorescence émanant d'Antigone lui fait reconnaître Hémon suspendu au cou de l'immense suicidée, entraîné par l'oscillation de ce pendule qui semble mesurer l'amplitude de la mort. Liés l'un à l'autre comme pour peser plus lourd, leur va-et-vient les enfonce chaque fois plus avant dans la tombe, et ce poids palpitant remet en mouvement la machinerie des astres. Le bruit révélateur traverse les pavés, les carrelages de marbre, les murs d'argile durcie, emplit l'air desséché d'une pulsation d'artères. Les devins se couchent l'oreille contre le sol, auscultent comme des médecins la poitrine de la terre tombée en léthargie. Le temps reprend son cours au bruit de l'horloge de Dieu. Le pendule du monde est le cœur d'Antigone. (pp. 84-85) | A vague phosphorescence emanating from Antigone reveals Haemon hanging from the neck of the dead woman and carried along by the swing of this pendulum that seems to measure death's amplitude. They are tied one to the other as if to make a heavier weight; their slow oscillation drives them each time further into the grave, and this throbbing weight rewinds the machinery of the stars. The revealing noise crosses the pavements, the marble tiling, the clay walls, fills the parched air with an arterial throb. The soothsayers lie down, ear to the ground, listening, like doctors, to the lethargic chest of the earth. Time starts running again to the sound of God's clock. The world's pendulum is Antigone's heart. (p. 43) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|

| | |
|---|---|
| Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle. (p. 86) | Loving eyes close dis to love blindly. Loving eyes open is perhaps to love madly: to accept desperately. I love you to distraction. (p. 44) |
| Un ignoble espoir me reste. Je compte malgré moi sur une solution de continuité de l'instinct, l'équivalent, dans la vie du cœur, de l'acte du distrait qui se trompe de noms, de portes. Je te souhaite avec horreur une trahison de Camille, un échec près de Claude, un scandale qui t'éloignerait d'Hippolyte. N'importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps. (pp. 86-87) | I have an ignominious hope left. In spite of myself, I am banking on an instinctual continuity, the equivalent, in the life of the heart, of an absent-minded action mistaking a name, a door. Horrified at myself, I wish you Camille's betrayal, a failure with Claude, a scandal that would separate you from Hippolytus. Any *faux pas* could make you fall on my body. (p. 44) (blunder) |
| Un dieu qui veut que je vive t'a ordonné de ne plus m'aimer. Je ne supporte pas bien le bonheur. Manque d'habitude. Dans tes bras, je ne pouvais que mourir. (p. 87) | A god who wants me to live ordered you to stop loving me. I don't bear happiness well. Lack of habit. In your arms, I could only die. (p. 45) |
| Utilité de l'amour. Les voluptueux s'arrangent pour accomplir sans lui l'exploration du plaisir. On n'a que faire du délire au cours d'une série d'expériences sur le mélange et la combinaison des corps. Puis, on s'aperçoit qu'il reste des découvertes à faire dans un hémisphère sombre. On avait besoin de lui pour nous enseigner la Douleur. (pp. 87-88) | Usefulness of love. Voluptuaries manage the exploration of pleasure without it. One doesn't know what to do with delirium while experimenting with the mingling and mixing of bodies. Then one realizes there are still discoveries to be made in a dark hemisphere. One needed love to learn suffering. (p. 45) |

| **Léna ou le secret** | **Lena or the secret** |
|---|---|
| Léna était la concubine d'Aristogiton et sa maîtresse bien moins que sa servante. (p. 89) | Lena was Aristogiton's concubine and more his servant than his mistress. (p. 47) |
| Pour prix de tant de soins, il se laissait aimer. (p. 90) | As reward for so much care, he let himself be loved. (p. 47) |
| Elle avait frotté de graisse, décoré de rubans, barbouillé de baisers les idoles assez bonnes pour ne pas repousser les avances d'une servante ; elle avait récité pour le succès de son maître tout ce qu'elle savait de prières, et crié contre ses rivaux tout ce qu'elle savait de malédictions. (p. 91) | She had rubbed grease on those idols kind enough not to repulse a servant's advances; she had decorated them with ribbons and smeared them with kisses. She had recited all the prayers she knew to ask for her master's success, and had yelled her repertoire of curses against his rivals. (p. 48) |
| […] elle l'avait vu sortir du banquet rituel en compagnie d'un jeune noble athénien, ivre d'une ivresse qu'elle espérait pouvoir attribuer à l'alcool, car on se corrige du vin plus vite que du bonheur. (p. 92) | [...] she had seen him leave the ritual banquet accompanied by a noble young Athenian, drunk with a drunkenness she hoped was due to alcohol, for one can be cured of that addiction faster than that of happiness. (p. 49) |
| Comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle, Léna reprit en sens inverse le long chemin montueux où les femmes se hâtaient, dans les endroits déserts, craignant de voir des satyres. (p. 93) | Like an abandoned dog following his master at a distance, she started, in the opposite direction, the long way home; women hurried through hills here, afraid of seeing satyrs in deserted places. (p. 49) |
| […] l'orgueil de Léna, qui était encore de l'amour, pansait les plaies de son amour, qui était encore de l'orgueil. (p. 93) | Lena's pride, which was still love, tended the wounds of her love, which was still pride. (p. 50) |

| | |
|---|---|
| […] des sapins arrachés avec leurs racines pleuraient à chaudes larmes leur résine sacrifiée. (p. 95) | [...] pine trees wrenched from the ground by their roots wept copiously their sacrificed resin. (p. 51) |
| Elle prévoit un mariage entre son maître et la sœur d'Harmodios : elle pense avec horreur à une épouse, avec détresse à des enfants. (p. 96) | She foresees a marriage between her master and Harmodius' sister: she thinks with horror about a spouse, with anguish about their children. (p. 51) |
| […] Harmodios a fait entrer le malheur dans cette maison comme une maîtresse voilée ; elle se sent délaissée pour cette femme impalpable. (p. 97) | […] Harmodius has introduced misfortune in this house like a veiled mistress: she feels forsaken for this impalpable woman. (p. 52) |
| Elle tend vers le jeune homme ses grandes mains agitées en le suppliant de sauver son maître : elle ne s'étonne pas de l'entendre se reprocher chaque blessure comme s'il en était responsable, tant elle trouve naturel qu'un dieu soit tout ensemble sauveur et meurtrier. (p. 98) | She stretches her restless hands toward the young man, begging him to save her master: she is not surprised to hear him blame himself for each wound as though he were responsible for them: it seems natural to her that a god be in turn both savior and murderer. (pp. 52-53) |
| Elle se sent pleine de pitié pour cette fillette qu'elle redoutait jadis de voir entrer dans la maison sous une couronne d'épouse, comme si leurs espérances à toutes deux avaient été trahies. (p. 101) | As though both their hopes had been betrayed, she feels full of pity for this child who she once feared would enter the house crowned as a bride. (p. 55) |
| Chaque outrage ajoute au visage d'Harmodios un froncement ou un haineux sourire : en présence de ce dieu qui dédaignait même de s'informer de son nom, elle se grise d'exister, d'être utile, peut-être de faire souffrir. (p. 104) | Each insult adds on Harmodius' face a frown or a scornful smile; in the presence of this god who didn't even bother to find out her name, Lena enjoys being alive, being useful, perhaps even being able to cause suffering. (p. 56) |
| Le corps lynché d'Harmodios est dépecé par la foule comme celui de Bacchus au cours des messes sanglantes : des adversaires, ou de fidèles peut-être, se passent de main en main cette effrayante hostie. (pp. 105-106) | The lynched body of Harmodius is dismembered by the crowd like that of Bacchus during bloody rites: foes, or perhaps friends, pass from hand to hand this terrifying relic. (pp. 57-58) |
| Des limiers se jettent sur elle ; on ligote ses mains qui perdent aussitôt leur aspect usagé d'ustensiles de ménage, deviennent des mains de victime, des phalanges de martyre […]. (p. 106) | Bloodhounds jump on her. When her hands are tied, they no longer look like household utensils; they become martyr's hands, angelic knuckles. (p. 58) |
| Hipparque étendu sur une civière tourne vers elle sa tête bandée, prend à tâtons ces mains de femme crispées sur la seule vérité dont il ait encore faim, lui parle si bas, et de si près, que cet interrogatoire a l'air d'une confidence amoureuse. (p. 107) | Hipparchus, lying on a stretcher, turns his bandaged head toward her, gropes her hands clutched on the only truth he still hungers for, speaks to her so softly and so close to her ear that the interrogation seems like the whispering of an amorous confidence. (pp. 58-59) |
| Une intimité désespérée s'établit entre cet homme et cette femme possédés du même dieu, mourant du même mal, dont les regards éteints se tournent vers deux absents. (p. 108) | A desperate intimacy is starting up between this man and woman possessed by the same god, dying of the same malady, and whose lackluster glances turn toward two absences. (p. 59) |
| Léna soumise à la question serre les dents, pince les lèvres. Ses maîtres se sont tus quand elle passait les plats ; elle est restée sur le seuil de leur vie comme une chienne près des portes. Cette femme vide de souvenirs s'efforce par orgueil de faire croire qu'elle sait tout, que ses maîtres lui ont confié leur cœur comme à une recéleuse sur qui l'on peut compter, qu'il ne dépend que d'elle de cracher leur passé. Des bourreaux l'étendent sur un chevalet pour l'opérer de son silence. On | Under this interrogation, Lena clenches her teeth, pinches her lips. Her masters would stop talking when she came into the room to pass them the plates of food; she stayed on the threshold of their lives like a dog lying by the door. Devoid of memories, this woman strives through pride to make them believe that she knows everything, that her masters entrusted her their hearts, knowing she was reliable, and that she can spit out their past if she chooses to. She is stretched |

| | |
|---|---|
| menace cette flamme du supplice de l'eau ; on parle d'infliger le supplice du feu à cette source. Elle redoute la torture que n'arrachera d'elle que l'humiliant aveu qu'elle n'était qu'une servante et nullement une complice. Un flot de sang lui jaillit de la bouche comme au cours d'une hémoptysie. Elle s'est coupée la langue pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas. (p. 109) | out on the rack so that the executioners can operate her silence. She, so flamelike, is threatened with water torture; she, so pure and humble, is threatened with fire torture. She fears the pain that will wrench from her only the humiliating confession that he was just a servant and not an accomplice. As though heaved up by her lungs, a jet of blood spurts from her mouth. She has cut off her tongue to keep from revealing the secrets she doesn't have. (pp. 59-60) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| Brûlé de plus de feux… Bête fatiguée, un fouet de flammes me cingle les reins. J'ai retrouvé le vrai sens des métaphores de poètes. Je m'éveille chaque nuit dans l'incendie de mon propre sang. (p. 110) | "Burned with more fires…" Worn-out beast… a hot whip lashes my back. I rediscovered the true meaning of the poetic metaphors. I wake up each night with my own blood ablaze. (p. 61) |
| Les chrétiens prient devant la croix, la portent à leurs lèvres. Ce bout de bois leur suffit, même s'il n'y pend aucun Sauveur. Le respect dû aux suppliciés finit par ennoblir l'ignoble appareil du supplice : ce n'est pas assez aimer les êtres que ne pas adorer leur misère, leur avilissement, leur malheur. (pp. 110-111) | Christians pray before a cross, press it to their lips. This piece of wood satisfies them even if no Saviour hangs on it. The respect due martyred victims ends up ennobling the vile instrument of torture: you don't love people enough if you don't worship their misery, their debasement, their misfortune. (p. 61) |
| Quand je perds tout, il me reste Dieu. Si j'égare Dieu, je te retrouve. On ne peut pas avoir à la fois l'immense nuit et le soleil. (p. 111) | When I lose everything, I still have God left. If I misplace God, I find you again. You can't have both at once, the immense night and the sun. (p. 62) |
| Jacob luttait avec l'ange dans le pays de Galaad. Cet ange est Dieu, puisque son adversaire sortit vaincu de la lutte, et déhanché par sa défaite. Les échelons de l'escalier d'or ne s'offrent qu'à ceux qui acceptent d'abord ce knock-out éternel. Est Dieu tout ce qui nous passe, tout ce dont nous n'avons pas triomphé. La mort est Dieu, et le monde, et l'idée de Dieu pour l'imbécile boxeur qui se laisse renverser par leur grand battement d'aile. Tu es Dieu : tu pourrais me briser. (pp. 111-112) | Jacob was wrestling with the angel in the land of Gilead. This angel is God, since his adversary came out of that struggle licked, hip dislocated by defeat. The steps of the golden staircase are only for those who first accept this eternal undoing. God is everything that exceeds us, that got the better of us. Death is God, and the world, and the idea of God for the weak wrestler who lets himself be thrown by their huge wingbeats. You are God: you could break me. (p. 62) |
| Je ne tomberai pas. J'ai atteint le centre. J'écoute le battement d'on ne sait quelle divine horloge à travers la mince cloison charnelle de la vie pleine de sang, de tressaillements et de souffles. Je suis près du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelquefois près d'un cœur. (p 112) | I will not fall. I have reached the center. I listen to the striking of who knows what divine clock through the thin carnal wall of a life full of blood, of shudderings, and of breathings. I am near the mysterious kernel of things as one is sometimes near a heart at night (p. 62) |

| **Marie-Madeleine ou le salut** | **Mary Magdalene or salvation** |
|---|---|
| […] ils lapaient mon sourire ; leurs regards me palpaient comme un fruit presque mûr dont la | […] they lapped up my smile; their eyes went over me as though I were an almost ripe fruit |

| | |
|---|---|
| saveur ne dépend plus que d'un peu de soleil. (pp. 113-114) | which needs only a little more sun to be full-flavored. (p. 63) |
| Jean et moi, assis le jour du mariage sous le figuier de la fontaine, sentions déjà sur nous l'intolérable poids de soixante-dix ans de félicité. Les mêmes airs de danse serviraient aux noces de nos filles : je me sentais déjà lourde des enfants qu'elles allaient porter. (p. 114) | Seated, on our wedding day, under the fountain's fig tree, John and I were already feeling the intolerable weight of seventy years of happiness pressing on us. The same dance tunes would be played at our daughters' weddings; I felt heavy with the children they would bear. (p. 64) |
| Aimer son innocence fut mon premier péché. (p. 115) | Loving his innocence was my first sin. (p. 64) |
| Je ne devinais pas la présence du Séducteur qui rend le renoncement aussi doux qu'un péché. (p. 116) | I did not guess the presence of the Seducer who makes renunciation as sweet as sin. (p. 65) |
| Il ne tremblait que de douleur ; il n'était pâle que de honte ; il ne craignait qu'une défaillance de l'âme impuissante à posséder Dieu. J'étais incapable de distinguer sur le visage de Jean la grimace du dégoût de celle du désir ; j'étais vierge, et d'ailleurs toute femme qui aime n'est qu'une pauvre innocente. J'ai compris plus tard que je représentais pour lui la pire faute charnelle, le péché légitime, approuvé par l'usage, d'autant plus vil qu'il est permis d'y rouler sans honte, d'autant plus redoutable qu'il n'encourt pas de condamnation. Il avait choisi en moi la mieux voilée des filles qu'il pût courtiser avec l'espoir secret de ne jamais l'obtenir ; j'explique son dégoût des proies plus accessibles ; assise sur ce lit, je n'étais plus qu'une femme facile. (p. 117) | His trembling was only from sorrow, his pallor only from shame, his fear only for failing to possess God. I could not tell on John's face the grimace of disgust from that of desire; I was a virgin, and besides, any woman in love is only a poor innocent. It's only later that I understood that for him I represented the worst corporal offense, the legitimate sin, approved by custom, so much more dangerous since it incurs no condemnation. He had chosen me, the most veiled of maidens, to court while secretly hoping not to succeed; I accounted for his distaste of readily available prey; sitting on the bed, I was nothing more than an easy woman. (pp. 65-66 |
| Je maintins sur mon visage mon capuchon de laine noire ; je fus plus facile quand il s'agit de mon corps : lorsqu'il me reconnut, j'étais d´jà Marie-Madeleine. Je lui cachai que Jean m'avait abandonnée le soir de ma fête nuptiale, de peur qu'il ne se crût obligé de verser dans le vin de son désir l'eau fade de sa pitié. (p. 120) | I kept my face hidden in my black wool hood; I was less shy with my body: when he recognized me, I was already Mary Magdalene. I did not tell him that John had abandoned me on my wedding night, lest he feel compelled to pour the insipid water of his pity into the wine of his desire. (pp. 67-68) |
| Il m'était doux que la femme dédaignée par Jean tombât sans transition au dernier rang des créatures : chaque coup, chaque baiser me modelaient un visage, une gorge, un corps différent de celui que mon ami n'avait pas caressé. (pp. 121-122) | It was sweet to me that the woman scorned by John would fall abruptly to the lowest of the lowest: to me, each blow, each kiss molded a face, breasts, a body very different from the one John hadn't caressed. (pp. 68-69) |
| Je n'avais tant roulé que pour donner à ce terrible Ami une rivale moins naïve : séduire Dieu, c'était enlever à Jean son support éternel ; c'était l'obliger à retomber sur moi de tout le poids de sa chair. Nous péchons parce que Dieu n'est pas : c'est parce que rien de parfait ne se présente à nous que nous prenons les créatures. Dès que Jean comprendrait que Dieu n'était qu'un homme, il n'aurait plus de raison de ne pas lui préférer mes seins. (p. 123) | I had been sleeping around only to give this Friend a less naïve rival: to seduce God was to take from John his eternal support; it was to force him to fall back on me with all the weight of his body. We sin because God is not: it's because nothing perfect is set before our eyes that we settle for human beings. As soon as John would understand that God is only a man, all reason not to prefer my breasts to Him would vanish. (pp. 71-72) |
| Il était laid comme la douleur ; il était sale comme le péché. (p. 124) | He was ugly as suffering: he was dirty a sin. (p. 70) |

| | |
|---|---|
| Je vis tout de suite que je ne pourrais le séduire puisqu'il ne me fuyait pas. Je défis ma chevelure comme pour mieux couvrir la nudité de ma faute ; je vidai devant lui la fiole de mes souvenirs. (pp. 124-125) | I saw at once that I would not be able to seduce him, since he did not run from me. I undid my hair so as to better cover up my sin; I emptied before him the flask of my memories. (p. 70) |
| Il avait supporté la compagnie de bandits, le contact des lépreux, l'insolence des hommes de police : il consentait comme moi à l'affreux destin d'être à tous. Il posa sur ma tête sa grande main de cadavre qui semblait déjà vide de sang : on ne fait jamais que changer d'esclavage : au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu. Jean s'effaça de ma vie comme si l'Évangéliste pour moi n'avait été que le Précurseur : en face de la Passion, j'ai oublié l'amour. (pp. 125-126) | He bore the company of highwaymen, the contact of lepers, the insolence of policemen: like me, he agreed to the terrible lot of belonging to all. He placed on my head his large cadaverous hand, which seemed already emptied of blood: all we ever do is change enslavements: at the exact moment the devils left me, I became possessed by God. John was erased from my life as though the Evangelist had been only the Precursor for me: placed in front of the Passion, I forgot love. (p. 71) |
| Je l'ai tant aimé que j'ai cessé de le plaindre : mon amour prenait soin d'aggraver cette détresse qui, seule, le faisait Dieu. (p. 127) | I loved him so much that I stopped pitying him; my love took care to increase the anguish that made him God. (p. 72) |
| Je l'ai vu se coucher sur ce lit vertical de sa noce éternelle […]. (p. 127) | I saw him lie down on the vertical bed of his eternal wedlock […]. (p. 72) |
| Pour la seconde fois de ma vie, je me trouvais devant un lit où ne dormait qu'un absent. (p. 131) | For the second time in my life, I was standing in front of a deserted bed. (p. 75) |
| [...] je tombais à genoux, envahie par ce doux tremblement des femmes amoureuses qui croient sentir se répandre dans tout leur corps la substance le leur cœur. (pp. 131-132) | […] I fell on my knees, seized by the sweet trembling of a woman in love who feels the substance of her heart spreading through her body. (p. 75) |
| J'étais de nouveau plus vide qu'une veuve, plus seule qu'une femme quittée. Je connaissais enfin toute l'atrocité de Dieu. Dieu ne m'avait pas que volé l'amour d'une créature, à l'âge où l'on se figure qu'elles sont irremplaçables, Dieu m'avait pris jadis mes nausées de grossesse, mes sommeils d'accouchée, mes siestes de vielle femme sur la place du village, la tombe au fond de l'enclos où mes enfants m'auraient couchée. Après mon innocence, Dieu m'a soustrait mes fautes : quand je débutais à peine dans l'état de courtisane, il m'a enlevé mes chances de monter sur la scène ou de séduire César. Après son cadavre, il m'a pris son fantôme : il n'a même pas voulu que je me saoule d'un songe. Comme le pire des jaloux, il a détruit cette beauté qui m'exposait aux rechutes sur les lits du désir : mes seins pendent ; je ressemble à la Mort, cette vieille maîtresse de Dieu. Comme le pire maniaque, il n'a aimé que mes larmes. Mais ce Dieu qui m'a tout pris ne m'a pas tout donné. Je n'ai reçu qu'une miette de l'amour infini : comme la première venue, j'ai partagé son cœur avec les créatures. Mes amants d'autrefois se couchaient sur mon corps sans se soucier de mon âme : mon céleste ami de cœur n'a eu soin de réchauffer que cette âme éternelle, de sorte qu'une moitié de moi n'a pas cessé de souffrir. Et | Once again, I was emptier than a widow, lonelier than an abandoned woman. I understood at last the full meaning of God's atrocity. God had not only stolen a creature's love from me at an age when one deems them irreplaceable, but he has also long ago taken from me my morning sicknesses, the sleep that would follow giving birth, the old-woman naps that would be mine on the village square, the tomb at the bottom of the enclosure where my children would have laid me. After my innocence, God had withdrawn my sins: when I was just starting out as a courtesan, he removed my chances to go on stage or to seduce Caesar. After his corpse, he took his ghost from me: he didn't even let me get drunk on an illusion. Like the most jealous of lovers, he destroyed this beauty that could have led to backslides into beds of desire. My breasts hang; I look like God's old mistress, Death. Like the worst maniac, he loved my tears only. But this God who took everything from me did not give me much. I got only a crumb of the infinite love: like a first-comer, I shared his heart with everyone. My former lovers lay on my body without worrying about my soul; my celestial friend took care only to warm my eternal soul, so that half of me never stopped suffering. And yet he saved me. Thanks to him, I had only |

| | |
|---|---|
| cependant, il m'a sauvée. Grâce à lui, je n'ai eu des joies que leur part de malheur, la seule inépuisable. (pp. 133-134) | the unhappy part of joys, the only one that is inexhaustible. (pp. 76-77) |
| J'ai bien fait de me laisser rouler par la grande vague divine ; je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur. Il ne m'a sauvée ni de la mort, ni des maux, ni du crime, car c'est par eux qu'on se sauve. Il m'a sauvée du bonheur. (p. 135) | I did right in letting the great divine wave spin me: I don't regret being refashioned by the Lord's hands. He saved me neither from death nor from harm nor from crime, since it's through them that one is saved. He saved me from happiness. (p. 77) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| Amour, ma dure idole, tes bras tendus vers moi sont des vertèbres d'ailes. J'ai fait de toi ma Vertu ; j'accepte de voir en toi une Domination, une Puissance. Je me confie à ce terrible avion propulsé para un cœur. Le soir, dans les bouges où nous traînons ensemble, ton corps nu semble un Ange chargé de veiller ton âme. (p. 138) | Eros, my hard idol, your arms stretched toward me are wing vertebrae. I made you my Virtue; I accept seeing in you a Domination, a Power. I entrust myself to this terrible airplane propelled by a heart. At night, when we are drifting in slums together, your nude body seems then an Angel told to watch over your soul. (p. 79) |
| Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains. (p. 138) | My God, I place my body between your hands. (p. 79) |
| On dit : fou de joie. On devrait dire : sage de douleur. (p. 138) | We say: mad with joy. We should say: wise with grief. (p. 79) |
| Posséder, c'est la même chose que connaître : l'Écriture a toujours raison. L'amour est sorcier : il sait les secrets ; il est sourcier : il sait les sources. L'indifférence est borgne ; la haine est aveugle ; elles trébuchent côte à côte dans le fossé du mépris. L'indifférence ignore ; l'amour sait ; il épelle la chair. Il faut jouir d'un être pour avoir l'occasion de le contempler nu. Il m'a fallu t'aimer pour comprendre que la pire des personnes humaines est digne d'inspirer là-haut l'éternel sacrifice de Dieu. (pp. 138-139) | To possess is the same thing as to know: the Bible is always right. Love is a sorcerer: it knows the secrets; love is a dowser; it knows the sources. Indifference is one-eyed; hate is blind; side by side they stumble into the pit of disdain. Indifference is ignorant; love knows; it spells out the flesh. You must have pleasure from a creature to contemplate him naked. I had to love you to understand that the most mediocre or the worst of human beings is worthy, up there, of inspiring God's eternal sacrifice. (pp. 79-80) |
| Il y a six jours, il y a six mois, il y a eu six ans, il y aura six siècles… Ah ! mourir pour arrêter le Temps… (p. 139) | Six days ago, six months ago, it will be six years, it will have been six centuries… Ah, to die in order to stop Time. (p. 80) |

| **Phédon ou le vertige** | **Phaedo or the dance** |
|---|---|
| Écoute, Cébès… Je te parle à voix basse, car c'est seulement lorsque nous parlons à voix basse que nous nous écoutons nous-mêmes. Je vais mourir, Cébès. Ne secoue pas la tête : ne me dis pas que tu le sais, et que nous mourrons tous. Le temps ne vous coûtes rien, à vous, philosophes : il existe pourtant, puisqu'il nous sucre comme des fruits et nous dessèche comme des herbes. Pour ceux qui aiment, le temps n'est plus, car les amants se sont arraché le cœur pour le donner à ceux qu'ils aiment ; et c'est pourquoi ils sont insensibles aux milliers d'hommes et de femmes qui ne sont pas leur amour ; et c'est pourquoi ils pleurent et se désespèrent avec sécurité. Et c'est au | Listen, Cebes... I am whispering because it's only when we whiper that we really listen to ourselves. I am going to die, Cebes. Don't shake your head, don't say that you know, that we are all going to die. Tim doesn't cost you philosophers anything: yet Time exists, since it sweetens us like fruit and dries us like grass. For those in love, time disappeared, since lovers tore out their hearts to given the to those they love; and that is why they are insensitive to thousands of men and women who are not part of their love, and that's why they safely weep and despair. And that's why those who are loved gauge old age and death by the slowing down of these hearts, timekeepers of the |

| | |
|---|---|
| ralentissement de ces sanglantes horloges que ceux qui sont aimés voient approcher la vieillesse et la mort. Pour ceux qui souffrent, le temps n'est pas ; il s'annule à force de se précipiter, car chaque heure d'un supplice est une tempête de siècles. (pp. 141-142) | blood. For those who suffer, time does not exist; time has been in such a rush that it has destroyed itself, since each hour of torment is like a storm that lasts a hundred years. (p. 81) |
| Je sais de la douleur ce qu'enseigne son contraire, comme je tiens de la vie le peu de clartés que j'ai déjà sur la mort. Comme Narcisse dans la source, je me suis miré dans les prunelles humaines : l'image que j'y voyais était si rayonnante que je me savais gré de donner tant de bonheur. Je connais de l'amour le peu que m'ont appris les yeux qui m'ont aimé. (pp. 142-143) | I know of grief what its opposite teaches, as in the same way life gave me the little enlightenment I already hold from death. Like Narcissus in his spring, I have looked at myself in the mirrors of human eyes: the image they reflected was so radiant that I was grateful to myself for bringing so much happiness. I know of love what little the eyes of those who love me taught me. (p. 82) |
| Leur route qu'ils croyaient droite paraissait circulaire au jeune garçon couché au centre de l'avenir. (p. 143) | The road they thought straight seemed circular to the adolescent lying in the center of the future. (p. 82) |
| Mes plantes restaient mon seul point de contact avec la terre fatale qui me reprendrait un jour. Ivre de vie, titubant d'espérance, pour ne pas tomber, je me raccrochais aux épaules lisses et douces de compagnons de jeux qui passaient par hasard : nous tombions ensemble ; et c'est cette mêlée que nous appelions l'amour. Mes frêles bien-aimés n'étaient pour moi que des cibles que je me devais de frapper au cœur, de jeunes chevaux qu'il s'agissait de flatter d'un lent déplacement de main caressant l'encolure, jusqu'à faire transparaître sous la pâle moire du derme le tissu rouge du sang. Et les plus beaux, Cébès, n'étaient que le prix ou le butin de la victoire, la douce coupe offerte où verser toute sa vie. (pp. 144-145) | The soles of my feet remained my only contact with the fatal ground that would someday take me back… Drunk with life, dizzy with hope, in order not to fall I grabbed hold of the smooth sweet shoulders of playmates chancing to walk by; we fell together and it was this tussle that we called love. My tender friends were for me only targets I felt I had to strike at the heart; they were colts to be stroked by a slow-motion caress on the neck until the red tissue of blood showed under the skin's pale silk. And the most handsome ones, Cebes, were only a prize or victory booty, a sweet proffered cup in which to pour your whole life. (p, 83) |
| Tout chancela, tout tomba, tout fut anéanti sans que je sache s'il s'agit d'un vrai siège, d'un incendie réel, d'un massacre véritable, ou si ces ennemis n'étaient que des amants, et ce qui prenait feu n'était autre que mon cœur. Pâle, nu, mirant ma honte dans des boucliers d'or, je savais gré à ces beaux adversaires de piétiner mon passé. Tout fini par des coups de fouet et des scènes d'esclavage : c'est là aussi, Cébès, une des conséquences de l'amour. (pp. 146-147) | The world tottered, fell, and was annihilated without my knowing if it was a genuine siege, a true blaze, a real massacre, or if these enemies were only lovers and if what caught fire was nothing but my heart. Pale, naked, my shame reflected in golden shields, I was grateful to these dashing adversaries for trampling my past. Everything ended in scenes of whipping and enslavement; that too, Cebes, is one of the consequences of love. (p. 85) |
| L'aire poudreuse du marché n'était qu'un seul amas de bras, de jambes, de seins qui fouillaient le fer des lances […]. (pp. 147-148) | The dusty market air was a single pile of arms, legs, breasts probed by the steel of lances [...]. (p. 85) |
| [...] perdre enfin toute saveur, pour ne pas sentir dans ma bouche le goût répugnant de ma docilité. Mais mes deux mains liées m'empêchaient de mourir. (p. 148) | I would have liked to lose all sense of taste not to feel in my mouth the repugnant one of my docility. But my two hands were tied and I could not kill myself. (pp. 85-86) |
| Je crus d'abord à de l'amour ; mais ses mains ne s'attardaient sur mon corps que pour panser mes plaies. Puis, comme il pleurait en me frottant d'un baume, je crus à de la bonté. Mais je me trompais, Cébès : mon sauver était marchand d'esclaves : il | At first I thought it was love, but his hands went over my body only to dress my wounds. Then, since he was crying while rubbing me with a balm, I thought it was goodness. But I was wrong, Cebes: my savior was a slave trader: he was |

| | |
|---|---|
| pleurait parce que mes cicatrices l'empêcheraient de me revendre au plus haut prix dans les bordels d'Athènes […]. (p. 149) | crying because my scars would make it impossible for me to fetch top prices in the bordellos of Athens […]. (p. 86) |
| Car les vertus, Cébès, n'ont pas toutes les mêmes causes et toutes ne sont pas belles. (p. 150) | Virtues, Cebes, don't have all the same motives and are not always pretty. (p. 86) |
| […] chacun de nous, penché vers le sol jusqu'à toucher son ombre, portait le soleil comme un pesant fardeau. (p. 150) | […] each one of us, bent over low enough to touch his shadow, carried the sun like a heavy load. (p. 87) |
| Mes pleurs, que le malheur n'avait pas pu faire naître, coulèrent pour la beauté. (p. 150) | My misfortune had not made me weep, but my tears flowed now for beauty. (p. 87) |
| Enfant, j'avais dansé sur des prairies pleines de narcisses sauvages, choisissant les plus frais pour y poser les pieds. Je dansais sur des crachats, sur des écorces d'orange, sur des débris de verres que les ivrognes avaient laissé tomber. (pp. 151-152) | As a child, I had danced in meadows full of daffodils, choosing the freshest flowers to step on. I danced on spit, on orange peel, on glass splinters that drunks dropped. (pp. 87-88) |
| J'étais un spectre nu dansant pour des fantômes. À chaque coup de talon sur le plancher Sali, j'enfonçais plus avant mon passé, mon avenir de jeune prince : ma danse désespérée foulait aux pieds Phédon. (p. 152) | I was a naked specter dancing for ghosts. Each time my heel hit the dirty floor, I drove my past, my future as a prince, further into the ground: my desperate dancing trampled Phaedo under my feet. (p. 88) |
| Il était beau comme moi, mais la beauté n'était qu'un attribut de cet être innombrable à qui l'immortalité seule manquait pour être dieu. (p. 152) | He was handsome like me, but to this multiple being, beauty was only one attribute; he lacked only immortality to be a god. (p. 88) |
| Le petit vieillard pansu qui l'accompagnait ressemblait à un de ces fouets qu'une charge de plomb maintient debout en dépit des assauts des enfants pour les faire culbuter. (p. 153) | He was accompanied by a small, potbellied old man who looked like one of those toys ballasted by leas so that they stay upright in spite of children's attempts to topple them. (p. 88) |
| […] et comme la sagesse aux yeux des débauchés est le délire suprême, les spectateurs pris de vin virent dans ma légèreté le comble de l'excès. (p. 154) | [...] and, as in the eyes f the debauched, wisdom is the supreme folly, spectators full of wine saw in my lightness the epitome of excess. (p. 89) |
| Mon maître me héla pour permettre aux clients d'apprécier la marchandise vivante : je m'assis à leur table, retrouvant d'instinct mes gestes d'enfant libre, auprès de ce jeune homme qui ressemblait à mon orgueil perdu. (p. 155) | My master called me over to let the clients appreciate the merchandise in the flesh: I sat down at their table, and next to this young man who looked like my lost pride, I instinctively recovered the gestures of my free childhood. (p. 90) |
| La pauvreté, la vieillesse, sa propre laideur et la beauté des autres flagellaient ce Juste de leurs courroies de vipères : il n'était comme nous tous qu'un esclave condamné à mort. (p. 156) | Poverty, old age, his own ugliness, and the beauty of others flogged this Just Man with their viper straps: he was, like the rest of us, only a slave condemned to die. (pp. 90-91) |
| Mais au lieu de s'affranchir à force de renoncements, immobile comme un cadavre qui craint de heurter du front le plafond de sa tombe, cet homme avait compris que le destin n'est qu'un moule creux où nous versons notre âme, et que la vie et la mort nous acceptent pour sculpteurs. (pp. 156-157) | But rather than breaking free by sheer renunciations, motionless like a corpse afraid to hit his head on the ceiling of his tomb, he had understood that fate is only a hollow mold in which we pour our soul, and that life and death accept us as sculptors. (p. 91) |
| La ciguë avait grandi dans un recoin de la campagne aride : un potier de l'Agora avait pétri la coupe où le poison serait versé ; les calomnies avaient eu le temps de mûrir au soleil du Mépris. (pp. 158-159) | The hemlock had grown in a nook of arid countryside: a potter of the agora fashioned the cup in which the poison would be poured. Slanders had ripened under the sun of Hate. (p. 92) |

| | |
|---|---|
| Ce vieillard qui toute sa vie avait troqué une claire vérité contre une vérité plus éclatante encore, un beau visage aimé contre un autre plus beau, trouvait enfin à échanger la mort banale et lente que lui préparaient au-dedans ses artères, contre une mort plus utile, plus juste, engendrée par ses actes, née de lui comme une fille dévouée qui viendrait le border dans son lit à la tombée du soir. (p. 159) | This man, who his whole life had swapped a clear truth for one more dazzling yet, a beautiful loved face for one more beautiful still, in the end found he could swap the slow and banal death that his arteries had in store for him against a more useful death, a fairer one, one engendered by his actions, one born of him like a devoted daughter who would come to tuck him into bed when night fell. (pp. 92-93) |
| Il était juste qu'Athènes élevât sur le dur tuf des Lois des temples chaque jour plus fiers à des divinités d'heure en heure plus parfaites : il était juste que lui, le contempteur, assis sous ces portiques moins beaux qu'une pensée pure, enseignât aux jeunes hommes à ne se fier qu'à leur âme. (p. 160) | It was fitting that on the hard foundations of laws, Athens should erect prouder and prouder temples to divinities ever more perfect, and it was fitting that, the scorner sitting on porticos less beautiful than pure thought, should teach young men to trust only their souls. (p. 93) |
| Sans doute, la mort avait pour lui plus de charmes qu'Alcibiade, puisqu'il ne l'empêchait pas de se glisser dans son lit. (p. 160) | It may be that death had more charms for him than Alcibiades, since he did not stop it from slipping into his bed. (p. 93) |
| C'était un soir dans la saison de l'année où les jeunes mendiants ont les mains pleines de roses, à l'heure où le soleil couvre Athènes de baisers avant de lui dire adieu. (pp. 160-161) | It happened one evening at the time of the year when young beggars have their hands full of roses, at the hour the sun seems to cover Athens with kisses before saying farewell. (p. 93) |
| Mais déjà les mots ne s'échappaient plus qu'à regret de cette bouche apaisée : sans doute, ce sage comprenait-il que la seule raison d'être des allées du Discours, qu'il avait inlassablement parcourues toute sa vie, est de mener jusqu'au bord du silence où bat le cœur des Dieux. Il arrive toujours un moment où l'on apprend à se taire, peut-être parce qu'on est enfin devenu digne d'écouter, où l'on cesse d'agir, parce qu'on a appris à regarder fixement quelque chose d'immobile, et cette sagesse doit être celle des morts. (pp. 161-162) | But already words seem to be leaving this calmed mouth only halfheartedly: perhaps the wise man understood that the alleys of Discourse he had wandered through his whole life led only to the edge of silence where heartbeats of gods are heard. There always comes a moment when one learns to be quiet, perhaps because he has earned, at last, the right to listen; a moment when one stops doing things because one has learned to look fixedly at an unmoving thing, and this wisdom must be the wisdom of the dead. (p. 94) |
| Puisque la chair est après tout le plus beau vêtement dont puisse s'envelopper l'âme, que serait Socrate sans le sourire d'Alcibiade et les cheveux de Phédon ? A ce vieillard qui ne connaissait du monde que les faubourgs d'Athènes, quelques doux corps aimés n'avait pas seulement enseigné l'Absolu, mais aussi l'Univers. (pp. 162-163) | Since, after all, flesh is the most beautiful garment the soul can be dressed in, where would Socrates be without Alcibiades' smile and Phaedo hair? To this old man who knew of the world only the crossroads of Athens, a few loved bodies had revealed not only the Absolute but also the Universe. (p. 95) |
| Ses mains un peu tremblantes se perdaient sur ma nuque comme dans une vallée où palpitait le printemps : devinant enfin que l'éternité n'est faite que d'une série d'instants dont chacun fut unique, il sentait fuir sous ses doigts la forme soyeuse et blonde de la vie éternelle. (p. 163) | His slightly trembling hands were wandering on the nape of my neck as though in a valley alive with spring: guessing that eternity is only a series of instants, each one unique, he felt the silky blond form of eternal life flee under his fingers. (p. 95) |
| […] je massai doucement ses jambes congestionnées d fatigue, et sa dernière parole fut pour dire que la volupté est identique à sa sœur la douleur. Je pleurai à ce mot, qui justifiait ma vie. (p. 163) | […] I slowly massaged his congested, tired legs, and the last thing he said was that voluptuousness is identical to its sister, pain. I wept at these words that justified my existence. (p. 95) |

| | |
|---|---|
| Je sentis pour la dernière fois peser sur mon visage le bon regard myope de ses gros yeux de chien triste. (pp. 163-164) | For the last time, I felt his nearsighted, kind glance on my head, his sad-eyed-dog look. (p.95) |
| Danser sur la sagesse, c'est danser sur le sable. La mer du mouvement emporte chaque jour un coin de ce sol aride où ne naît pas la vie. (p. 165) | Dancing on wisdom is dancing on sand. Each day, the sea of movement carries a bit of this arid ground to a spot where there is no life. (p. 96) |
| [...] mon corps, tournoyant comme le fuseau de Parques dévide sa propre mort. Mes pieds couverts d'écume se posent encore sur la crête sans cesse détruite des vagues, mais mon front touche les astres, et le vent des espaces m'arrache les rares souvenirs qui m'empêchent d'être nu. 9pp. 165-166) | [...] my body, turning like the spindle of the Fates, reels off its own death. My foam-covered feet still land on the ever-undone crest of waves, but my forehead touches the stars, and the winds tear from me the rare memories that keep me from being naked. (pp. 96-97) |
| L'ambition n'est qu'un leurre ; la sagesse se trompait ; le vice même a menti. Il n'y a ni vertu, ni pitié, ni amour, ni pudeur, ni leurs puissants contraires, mais rien qu'une coquille vide dansant en haut d'une joie qui est aussi la Douleur, un éclair de beauté dans un orage de formes. La chevelure de Phédon se détache sur la nuit de l'univers comme un météore triste. (p. 166) | Ambition is only a lure; wisdom was wrong, even vice lied. There is neither virtue, nor pity, nor love, nor chastity, nor their forceful opposites; there is nothing but an empty shell dancing at the top of a joy which is also Grief, a flash of beauty in a shower of forms. Phaedo's long hair shines on the universal night like a sad meteor. (p. 97) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| En vol plané, la prière y monte ; l'âme y entraîne le corps dans l'assomption de l'amour. Pour qu'une assomption soit possible, il faut un Dieu. Tu as juste assez de beauté, d'aveuglement et d'exigences pour figurer un Tout-Puissant. J'ai fait de toi faute de mieux la clef de voute de mon univers. (p. 168) | Prayer rises in gliding flights; the soul leads the body in love's assumption. For assumption to be possible, there must be a god. You have just enough beauty, blindness, and exactingness to incarnate an all-powerful. *Faute de mieux*, I have made you the keystone of my universe. (p. 98) |
| Où es-tu, dans quel lit, dans quel rêve ? Si je te rencontrais, tu passerais sans me voir, car nous ne sommes pas vus par nos songes. Je n'ai pas faim : je ne parviens pas ce soir à digérer ma vie. Je suis fatiguée : j'ai marché toute la nuit pour semer ton souvenir. Je n'ai pas de sommeil : je n'ai même pas appétit de la mort. Assise sur un banc, abrutie malgré moi par l'approche du matin, je cesse de me rappeler que j'essaie de t'oublier. Je ferme les yeux… Les voleurs n'en veulent qu'à nos bagues, les amants qu'à la chair, les prédicateurs qu'à nos âmes, les assassins qu'à la vie. Ils peuvent me prendre la mienne : je les défie d'y rien changer. (pp. 169-170) | Where are you, in what bed, in what dream? If I ran into you, you would walk by without seeing me, because we are not seen by our dreams. I am not hungry: tonight I am unable to digest my life. I am tired: I have walked all night to shake off your memory. I am not sleepy: I am not even hungry for death. Sitting on a bench, stupefied in spite of myself by the approaching morning, I stop reminding myself that I am trying to forget you. I close my eyes. Thieves are only after our rings, lovers our bodies, preachers our souls, murderers our lives. They can take mine: I challenge them to change a single thing in it. (p. 99) |
| De l'esprit ? Dans la douleur ? Il y a bien du sel dans les larmes. (p. 171) | Wit? In grief? Why not, there is salt in tears. (p. 100) |
| Peur de rien ? J'ai peur de toi. (p. 171) | Afraid of nothing? I am afraid of you. (p. 100) |

| **Clytemnestre ou le crime** | **Clytemnestra or crime** |
|---|---|
| Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges… J'ai devant moi d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus posés sur la pierre, de pupilles fixes | I will explain, gentlemen of the jury… I stand before countless eyes, circles of hands folded on knees, bare feet placed on stone, fixed pupils staring straight ahead, tightly closed mouths set |

| | |
|---|---|
| d'où coule le regard, de bouches closes où le silence mûrit un jugement. J'ai devant moi des assises de pierre. (p. 173) | in judgment. I stand before a statue-like assembly. (p. 101) |
| J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur. J'ai cherché dans la foule des vivants cet être nécessaire à mes délices futurs : je n'ai regardé les hommes que comme on dévisage les passants devant le guichet d'une gare, afin de bien s'assurer qu'ils ne sont pas ce qu'on attend. (pp. 174-175) | I waited for this man before he even had a name, a face, when he was still only my distant misfortune. I searched among the crowd of the living for the creator of my future delights: I looked at men only as one stares people passing by in a train station, to be sure that are not what you are waiting for. (p. 102) |
| Je l'ai laissé sacrifier l'avenir de nos enfants à ses ambitions d'homme : je n'ai même pas pleuré quand ma fille en est morte. J'ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de douceur. (p. 176) | I let the future of our children be sacrificed to his own personal ambitions: I didn't even cry when my daughter died of them. I agreed to melt into his destiny like a fruit in his mouth, so as to bring him nothing but sweetness. (pp. 102-103) |
| Il m'était doux, alourdie par le poids de la semence humaine, de poser les mains sir mon ventre épais où levaient mes enfants. (p. 177) | Heavy with the weight of human sowing, it was sweet to me to put my hands on my big belly, in which my children were rising like dough. (p. 103) |
| Mais les hommes ne sont pas faits pour passer toute leur vie à se chauffer les mains au feu d'un même foyer : il est parti vers de nouvelles conquêtes, et il m'a laissée là comme une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge. Le temps passé loin de lui coulait inemployé, goutte à goutte ou par flots, comme du sang perdu, me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir. (p. 177) | But men are not made to spend their entire lives warming themselves at the same domestic fires. He went away toward new conquests and left me standing like a big deserted house filled with the ticking of a useless clock. Time spent far from him was idle time, flowing drop by drop, or by spurts like lost blood, leaving me each month more bereft of the future. (p. 103) |
| Je luttais le jour contre l'angoisse, la nuit contre le désir, sans cesse contre le vide, cette forme lâche du malheur. Les années se suivaient le long des rues désertes comme une procession de veuves ; la place du village était noire de femmes en deuil. J'enviais ces malheureuses de n'avoir plus que la terre pour rivale, et de savoir au moins que leur homme couchait seule. (p. 178) | During the day I fought against anguish, at night against desire, but always against emptiness, this cowardly side of unhappiness. The years went by like a procession of widows along deserted streets: the village square was dark with women in mourning. I envied these women having only the earth as rival and knowing at least that their men slept alone. (p. 104) |
| Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité. (pp. 179-180) | Gentlemen of the jury, there is only one man in the world: the rest, for each woman, are only mistakes or sad last resorts. And adultery is often only a desperate form of fidelity. (p. 105) |
| Messieurs le Juges, dix ans, c'est quelque chose : c'est plus long que la distance entre la ville de Troie et le château de Mycènes ; ce coin de passé est aussi bien plus haut que l'endroit où nous sommes, car on ne peut que descendre et non remonter le Temps. C'est comme dans les cauchemars : chaque pas que nous faisons nous éloigne du but au lieu de le rapprocher. (p. 181) | Gentlemen of the jury, the years is nothing to sneer at; it's longer than the distance between the city of Troy and the castle of Mycenae; it's higher than the place where we are, since we go only go down and not up in Time. It's like in nightmares: each step we take removes us further from our goal, instead of bringing us closer. (p. 106) |
| J'espérais au contraire qu'il savait déjà tout, et que la colère et le goût de la vengeance me rendaient ainsi une place dans sa pensée. Pour | I was hoping, on the contrary, that he already knew everything and that wrath and the taste for revenge would thus grant me room in his |

| | |
|---|---|
| plus de sûreté, je fis joindre au courrier qu'on lui remettrait à bord une lettre anonyme exagérant mes fautes : j'affilais le couteau qui devait m'ouvrir le cœur. (pp. 182-183) | thoughts. To be even surer, I added to the mail that would reach him on board an anonymous letter exaggerating my sins. I sharpened the knife that was to open my heart. (p. 107) |
| Lui aussi, il avait changé. Il marchait en soufflant ; son cou énorme et rouge débordait du col de sa chemise ; sa barbe peint en roux se perdait dans les plis de sa poitrine. Il était beau pourtant, mais beau comme un taureau au lieu de l'être comme un dieu. (p. 184) | My husband, too, had changed. He panted when he walked; his big red neck spilled over the collar of his shirt; his beard, painted red, was lost in the folds of his chest. Yet he was handsome, but as a bull is handsome, rather than as a god. (p. 108) |
| Il paraît qu'elle avait le don de deviner l'avenir : pour nous distraire, elle nous lut la main. Alors, elle pâlit, et ses dents claquèrent. Moi aussi, Messieurs les Juges, je savais l'avenir. Toutes les femmes le savent : elles s'attendent toujours à ce que tout finisse mal. (pp. 185-186) | It appeared that he had the gift of telling the future: to amuse us, she read our palms. Thereupon she paled and her teeth chattered. I also, gentlemen of the jury, knew the future. All women know it; they always expect things to end badly. (p. 109) |
| Puisque le Temps , c'est le sang des vivants, l'Éternité doit être du sang d'ombre. Mon éternité à moi se perdra à attendre son retour, de sorte que je serai bientôt la plus blême des fantômes. Alors, il reviendra, pour me narguer : il caressera devant moi sa jaune sorcière turque habituée à jouer avec les os des tombes. Que faire ? On ne peut pourtant pas tuer un mort. (p. 190) | Since Time is the blood of the living, Eternity must be shadow blood. My own eternity will be wasted waiting for his return, so that I will soon be the most livid of ghosts. Then he will come back to deride me; he will caress his yellow Turkish witch used to playing with the bones of the dead. What can you do? You can't kill a dead man. (p. 112) |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps. (p. 191) | No to be loved anymore is to become invisible: now you don't notice that I have a body. (p. 113) |
| J'ai dû chacun de mes gouts à l'influence d'amis de rencontre, comme si je ne pouvais accepter le monde que par l'entremise des mains humaines. Je tiens d'Hyacinthe le goût des fleurs, de Philippe le goût des voyages, de Céleste le goût de la médecine, d'Alexis le goût des dentelles. Pourquoi pas de toi le goût de la mort ? (pp. 191-192) | I owe each of my tastes to the influence of chance friendships, as though I could only accept the world from human hands. From Hyacinth I have this liking of flowers, from Philip of travel, from Celeste of medicine, from Alexis of laces. From you, why not a predilection for death? (p. 113) |

| **Sappho ou le suicide** | **Sappho or suicide** |
|---|---|
| Ses longues boucles tombent par touffes, comme des feuilles des forêts sous les précoces tempêtes ; elle s'arrache chaque jour de nouveaux cheveux blancs, et ces fils de soie blême seront bientôt assez nombreux pour tisser son linceul. Elle pleure sa jeunesse comme une femme qui l'aurait trahie, son enfance comme une fillette qu'elle aurait perdue. (p. 194) | Her long curls come out in tufts like forest leaves falling under precocious storms; each day she tears out new grey hairs, and soon there will be enough of these white silken threads to weave her shroud. She weeps for her youth as if for a woman who betrayed her, for her childhood as if for a little girl she has lost. (p. 115) |
| Elle est acrobate comme aux temps antiques elle était poétesse, parce que la forme particulière de ses poumons l'oblige à choisir un métier qui s'exerce à mi-ciel. (p. 194) | She is an acrobat, just as in ancient times she was a poetess, because the particular shape of her lungs forces her to choose a trade that is practiced in midair. (p. 116) |
| Elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude […]. (p, 196) | She was born on an island and that is already a beginning of solitude […]. (pp. 116-117) |

| | |
|---|---|
| Les hommes de sa vie n'ont été que des échelons qu'elle a escaladés non sans se salir les pieds. Le directeur, le joueur de trombone, l'agent de publicité l'ont dégoûtée des moustaches cirées, des cigares, des liqueurs, des cravates rayées, des portefeuilles de cuir, de tous les attributs extérieurs de la virilité qui font rêver les femmes. (p.196) | Men in her life have only been steps of a ladder she had to climb, often dirtying her feet. The director, the trombone player, the publicity agent, all made her sick of waxed mustaches, cigars, liqueurs, striped ties, leather wallets – the exterior attributes of virility that make women dream. (p. 117) |
| Toutes les femmes aiment une femme : elles s'aiment éperdument elles-mêmes, leur propre corps étant d'ordinaire la seule forme où elles consentent à trouver de la beauté. Les yeux perçants de Sappho regardent plus loin, presbytes de la douleur. (pp. 197-198) | All women love one woman: they love themselves madly, consenting to find beauty only in the form of their own body. Sappho's eyes, farsighted in sorrow, looked further away. (p. 118) |
| Narcisse aime ce qu'il est. Sappho dans ses compagnes adore amèrement ce qu'elle n' pas été. (p. 198) | Narcissus loves what he is. Sappho bitterly worships in her companions what she has not been. (p. 118) |
| Pour expliquer ses lèvres serrées, pâles comme la cicatrice d'une blessure, ses yeux pareils à des turquoises malades, Attys possédait au fond de sa mémoire trois récits différents qui n'étaient après tout que trois faces du même malheur […]. (p. 200) | To explain why her lips were pinched and pale like the scar of an old wound, why her eyes looked like sick turquoises, Attys had three different stories that were after all only three aspects of the same misfortune […]. (p. 119) |
| Elle avait peur de tout : des fantômes, des hommes, du chiffre treize, et des yeux verts des chats. (p. 200) | Attys was afraid of everything: of ghosts, of men, of the number 13, of the green eyes of cats. (p. 119) |
| À force de soigner cette enfant maladive, d'écarter de son chemin les hommes qui pourraient la tenter, le morne amour de Sappho prend à son insu une forme maternelle, comme si quinze années de voluptés stériles avaient abouti à lui faire cette enfant. (pp. 201-202) | Sappho has nursed this sick child so often, had so many times warded off men who would tempt her, that her gloomy love imperceptibly takes on a maternal cast, as though fifteen years of sterile voluptuousness had produced this child. (p. 120) |
| Sappho l'a si souvent entendue parler du beau linge de Philippe, de ses boutons de machettes bleus, et de l'étagère pleine d'albums licencieux qui garnissait sa chambre de Chelsea, qu'elle finit par avoir de cette homme d'affaires correctement vêtu une image aussi nette que des quelques amants qu'elle n'a pu éviter d'introduire dans sa vie : elle le range distraitement parmi ses pires souvenirs. (p. 202) | […] Sappho has heard her talk so often of Philip's beautiful silk shirts, of his blue cuff links, of the shelves of pornographic albums decorating his room in Chelsea, that she now has as clear a picture of this fastidiously dressed businessman as of the few lovers she couldn't avoid slipping into her life. She stows him away absentmindedly among her worst memories. (pp. 120-121) |
| Cette femme amère de toutes les larmes qu'elle a eu le courage de ne jamais verser se rend compte qu'elle ne peut offrir à ses amies qu'une caressante détresse ; sa seule excuse est de se dire que l'amour sous toutes ses formes n'a rien de mieux à offrir aux créatures tremblantes, et qu'Attys en s'éloignant aurait peu de chances d'aller vers plus de bonheur. (p. 203) | Sappho, embittered by all the tears she had the courage never to shed, realizes that all she can offer her friends is a tender form of despair; her only excuse is to tell herself that love, in all its forms, has nothing better to offer shy creatures, and were Attys to leave, she would not find more happiness somewhere else. (p. 121) |
| Elle recommence à piétiner seule sur la piste de villes, cherchant avidement à chaque rang de loges un visage que son délire préfère à tous les corps. (p. 204) | Once again, she is trampling alone on city arenas, avidly scanning the theater boxes for a face her folly prefers to all bodies. (p. 122) |

| | |
|---|---|
| Il a derrière lui des souvenirs de fuite, de misère et de dangers indépendants des guerres, et plus secrètement apparentés aux lois de son propre cœur. Il semble appartenir lui aussi à une race de menacée, à qui une indulgence précaire et toujours provisoire permet de rester en vie. (p. 206) | Behind him stand memories of escape, of poverty, and of dangers unrelated to wars and more secretly connected to the laws of his own heart. He, too, seems to belong to a threatened race; one that is allowed to exist through a precarious and ever provisional permissiveness. (p. 123) |
| Il n'a pas besoin de lui conter son histoire pour établir entre eux une fraternité de malheur. (p. 207) | He doesn't need to tell her his story to establish a fraternity of misfortune between them. (p. 123) |
| […] de sorte que la blême jeune fille brune semble n'avoir été qu'une simple cire perdue de ce dieu de bronze et d'or. Sappho étonnée se prend lentement à préférer ces épaules rigides comme la barre du trapèze, ces mains durcies para le contact de rames, tout ce corps où subsiste juste assez de douceur féminine pour le lui faire aimer. (p. 208) | […] so that the pale brown-haired girl seems to have been simply the wax lost in casting this bronze and golden god. Surprised, Sappho finds herself slowly preferring these shoulders rigid as trapeze bars, these hands hardened by the contact of oars, this entire body holding just enough feminine softness for her to love it. (p. 124) |
| Cette femme qui jusqu'ici prenait sur elle le choix, l'offre, la séduction, la protection de ses amies plus frêles, se détend et sombre enfin, mollement abandonnée au poids de son propre sexe et de son propre cœur, heureuse de n'avoir plus à faire désormais auprès d'un amant que le geste d'accepter. (p. 210) | This woman who until now took upon herself the choice, the offer, the seduction, the protection of her more vulnerable girlfriends, relaxes and, falling, yields limply, at last, to the weight of her own sex and of her own heart. She is happy that, from now on, all she has to do with a lover is to make the gesture of acceptance. (pp. 125-126) |
| Elle sait que nulle rencontre ne contient son salut, puisqu'elle ne peut où qu'elle aille que retrouver Attys. Ce visage démesuré lui bouche toutes les issues qui ne donnent pas sur la mort. Le soir tombe pareil à une fatigue qui brouillerait sa mémoire ; un peu de sang persiste du côté du couchant. (p. 212) | She realizes that no encounter holds her salvation, since, no matter where she goes, she runs into Attys again. This overwhelming face blocks all openings but those leading to death. Night falls like a weariness confusing her memory; a little blood endure next to the sunset. (p. 127) |
| Une dernière fois, elle se grise de cette odeur de fauve qui fut celle de sa vie, de cette musique énorme et désaccordée comme l'est celle de l'amour. (p. 212) | For the last time, she is intoxicated by this wild-beast odor that has been the odor of her life, by this music like that of love, loud and discordant. (p. 127) |
| Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel. Mais ceux qui manquent leur vie courent aussi le risque de rater leur suicide. (p. 215) | Sappho dives, arms spread as if to grasp half of infinity; she leaves behind her only the swinging of a rope as proof of having left the sky. But those failing at life run the risk of missing their suicide. (p. 1290 |

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| Qu'on n'accuse personne de ma vie. (p. 217) | Let no one be accused of my life. (p. 129) |

---

| **Calembours lyriques** | **Lyrical puns** |
|---|---|
| **Phèdre ou le désespoir** | **Phaedra or despair** |
| Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les rames fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne | Pushed by the throng of her ancestors, she slides along these subway corridors filled with animal smells; here oars Split the oily |

| | |
|---|---|
| proposent que le suicide ou le départ. (p. 36) → rames de Charon et rames du métro | Waters of the Styx, here shiny rails suggest either suicide or depart. (p. 8) |
| Elle ne l'a pas revue depuis la grande scène du troisième acte […]. (p. 36) → référence à Racine et, au même temps, à la tragédie qui est sa vie | She has not seen him since the fatal scene of Act Three [...]. (p. 8) |
| **Achille ou le mensonge** | **Achilles or the lie** |
| Dès que Thétis avait vu se former dans les yeux de Jupiter le film des combats où succomberait Achille, elle avait cherché dans toutes les mers du monde une île, un roc, un lit assez étanche pour flotter sur l'avenir. (p.42) → « Thétis est à la fois la mère et la mer […] le double aspect de Thétis mère d'Achille et de Thétis divinité des vagues »(p.23) | As soon as Thetis saw the film of battles Achilles would die in, a vision being formed in Jupiter's eyes, she sought in all the seas of the world an island, a rock, a bed so water-tight that it could float toward the future. (p. 13) |
| Mais les casques maniés par les six mains fardées rappelaient ceux dont se servent les coiffeurs ; les ceinturons amollis se changeaient en ceintures ; dans les bras de Déidamie, un bouclier rond avait l'air d'un berceau. (p. 47) → capacete e secador de cabelos | But the helmets handled by the six manicured hands recalled hoods of hair dryers; pliant sword belts were transformed into sashes; in Deidamia's arms a shield looked like a cradle. (p. 17) |
| L'escadre levait l'ancre ; des appels de sirènes se croisaient sur la mer ; le sable agité par le vent enregistrait à peine les pieds légers d'Achille. (p. 54) → sereia e sirene | The squadron was weighing anchor; siren calls crossed each other on the sea. Raked by the Wind, the sand hardly recorded Achilles' light feet. (p. 21) |
| Une chaîne tendue par le ressac amarrait au môle la barque déjà toute trépidante de machines et de départ : Achille s'engagea sur ce câble des Parques, les bras grands ouverts, soutenu par les ailes de ses écharpes flottantes, protégé comme par un blanc nuage par les mouettes de sa Mère marine. (p. 54)<br>→ départ : partida e morte → Parque : morte ; Parques : na mitologia clássica, cada uma das três deusas (Cloto, Láquesis e Átropos) que determinam o curso da vida humana representando o destino, a vida e a morte<br>→ Mère marine : Théthis : mer et mère | Ready for departure, a boat bristling with war machines was moored to the breakwater, its chain stretched tight by the undertow. As though protetcted by a white cloud of sea gulls coming from his marine Mother, Achilles started walking on this fated cable, arms spread out, held up by the wings of his floating scarfs. (pp. 21-22) |
| **Pensées** | ***Pensées*** |
| L'amour est sorcier : il sait les secrets ; il est sourcier : il sait les sources. | Love is a sorcerer: it knows the secrets; love is a dowser; it knows the sources. |
| **Clytemnestre ou le crime** | **Clytemnestra or crime** |
| Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges… J'ai devant moi d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus posés sur la pierre, de pupilles fixes d'où coule le regard, de bouches closes où le silence mûrit un jugement. J'ai devant moi des assises de pierre. (p. 173) → c'est un cour d'assises et toute la description est des corps assis, comme des statues | I will explain, gentlemen of the jury… I stand before countless eyes, circles of hands folded on knees, bare feet placed on stone, fixed pupils staring straight ahead, tightly closed mouths set in judgment. I stand before a statue-like assembly. (p. 101) |

## Apêndice B – Transcrição, na íntegra, em inglês, da entrevista com Dori Katz

**Entrevista concedida por Dori Katz a Mônica Kalil, em 25 de abril de 2014, no Sfilatino Italian Gourmet, 342 W. 57th St., Nova York.**

**MK:** OK, so… first I'd like to know about your work as a translator, but to get there I'd like to talk about your languages because I've learned from your book [*Looking for Strangers – The true story of my hidden wartime childhood*] that your mother language is Flemish...

**DK:** Right…

**MK:** And then you've learned French…

**DK:** Yes.

**MK:** And then English, at different ages…

**DK:** Yes.

**MK:** And what is your relationship with all these languages? Which is the one you feel more comfortable with?

**DK:** Right now, I feel most comfortable in English. I learned English when I first came to America in 1952… And in Belgium, I had first learned… actually my very first language was Yiddish, which I've never learned to read or write, and then you know, by now, I have vague memories of... And then, when I was in hiding, it was Flemish. But then I went… when I was reunited with my mother, I went to a French school, so all my education has been in French. And that's the language I identified with until I came to America. When I came to America I didn't speak a word of English, but, I think that because of the Flemish, I've picked up English very quickly. Partly also I think so used to foreign languages… You know, when you know more than one language…

**MK:** It's easier to learn another one...

**DK:** It's easier to learn another one, so for me it wasn't so hard to learn English but I think that because of the Flemish, because Flemish as you know is not a romance language and so is much closer to English than French. So… and also, in Belgium, in those days, Flemish was really looked down upon, in Brussels especially where I was living and where I was educated. And… Even though I spoke Flemish with my mother, I spoke French with all my friends. And once I came to America, I never had an occasion to speak Flemish anymore.

**MK:** Not even with your mother?

**DK:** No, my mother picked up English. So we spoke English. And it was good for her to speak English. So we never spoke Flemish anymore and... So I've totally forgotten Flemish. In fact, the very last time I was in Belgium, somebody started speaking to me in Flemish and I didn't understand it. So... right now French and English, and I feel most comfortable in English.

**MK:** I know you were a French literature professor...

**DK:** Yes.

**MK:** And your studies have always been there or have you studied something else?

**DK:** I actually don't have any degrees in French. My BA is in English, I have a master in English but then I decided to go on for Comparative Literature and while I was at the University of Iowa, where I got my PhD, those were the days of language-requirements and there were lots of classes of French and so, I got a teaching assistantship, teaching French. I went to Iowa because of the writers' workshop. I was writing poetry and I had a professor who submitted my poetry, I got a scholarship to go there. But once I was there, because I spoke French, a French T. A. assistant quit in the middle of the semester and they asked me if I would step in and teach, so I did. And so all the way through grad school I actually switched my scholarship to the teaching assistantship because it was much more money. And… so… even though when I went looking for jobs I didn't have any degrees in French, I had a degree in Comparative Literature but one of my literatures was French literature. All of my teaching experience was in French so all my job offers came from language departments.

**MK:** So you were a writer already?

**DK:** Yes.

**MK:** Before being a translator?

**DK:** Yes, yes, I wrote poetry.

**MK:** Oh, poetry… And, why did you start doing translations? Were you invited? Were you looking for it? Have you translated other people…

**DK:** Yes…

**MK:** …other than Marguerite [Yourcenar], before or after?

**DK:** I translated poetry before I translated Marguerite Yourcenar and, frankly, it started, I was reading a translation of a poem and I said "This is a terrible translation, I could do better", and so I sat down and I translated the poem, and I decided that I really enjoyed it, so I actually translated Guillevic whom I met in Paris and worked with, although he spoke no English. But I would tell him "is this right?", "is this what you meant?" And he said "yes, yes". And Jaccottet, and Norge, and Ponge, [and Vernaille]… I translated a lot of French poets. And then I met

Donald Harris. Donald Harris was Dean of Hartt School of Music, in Hartford, which is a very good music school. And he was a very good friend of Marguerite Yourcenar, and for years, perhaps you know, her translator was…

**MK:** …was Grace Frick.

**DK:** …was Grace Frick, who was also her companion, with whom she lived, and towards the end Grace Frick had Parkinson's and could not translate anymore.

**MK:** Oh, I didn't know about Parkinson's. I thought she died of cancer, but I didn't know she had something else.

**DK:** So, Marguerite Yourcenar, you know, would not dream of having somebody else translating as long as Grace Frick was alive, but after she died, she, uh… Farrar, Straus and Giroux, who is a publisher, sent her names of translators and she rejected them. She was very picky and strong-minded.

**MK:** And she was very controlling too…

**DK:** Yes.

**MK:** Because I've noticed from the prefaces, the way she writes about her own writing, it kind of leads us…

**DK:** Yes.

**MK:** … to the thoughts, and the writing, and…

**DK:** Yes. So, after I met Donald Harris, she was living in Mount Desert Island, in Maine, when Don went up, and she told him "Oh, I can't find a translator", and blah, blah, blah, and he said "You know, I met a young woman who is a translator but she is a translator of poetry." She said "Oh!" She was very interested in that because she thought that, as a translator of poetry, I would pay real attention to language. So she said… she said "Well, I'm very interested. Tell her to translate something by me. And… or send me something, and bring her up so that I can interview her." And this was in the winter, and I had… I didn't have time to translate something by her because she wanted me to come up right away. So I… I brought something translated from Jaccottet, who is a French poet, who writes prose poems. And when I got to her house, she said she hated Jaccottet… But she said "Let's do it."

**MK:** But was she nice?

**DK:** She was nice… She was very direct. She was very opinionated. And she so said "Every writer is different." So she said "Let's try a translation." So we did *Feux*, actually. That was the book she wanted translated. And… I've taken […] as the first. *Midi*… Which starts off… I forget the line… *Midi*… I forget the first line of that… But we sat down together and I read the

thing in French and I sort of did a spontaneous translation, but more than the translation, I talked about the problems of translating the line because that was a quote by… by Nietzsche… and so I said maybe the thing to do would be to use the standard Nietzsche English translation, to give a clue to the reader, but she didn't like the Nietzsche translation, so we were talking… and so…

**MK:** So you were discussing translation issues with her…

**DK:** Yes. We sort of did… I sort of, you know, spontaneously translated the story, but talking to her about it…

**MK:** One of the stories of *Feux*…

**DK:** Of *Feux*. "Antigone".

**MK:** "Antigone"? Oh, which is one of my favorites.

**DK:** Yeah, that was the one she wanted. And this went on for a couple of hours, and then she said, "I'm tired now," she said to Donald, "Take…"… She never called me Dori, it was always Madame Katz… She said "Take Madame Katz out to dinner and then come back." So Donald and I went out to dinner, and then we came back and I continued, and then she said to me... she said to Donald that she liked the way I did the translation and… And because I was also willing to work with her… she wanted a translator to work with her. You see, Ralph Manheim was proposed, he's a very good, famous translator, but he wasn't gonna drive up to Mount Desert in Maine to work with her, and so she decided that she wanted me to do the translation.

**MK:** So, you stayed there with her while you were translating?

**DK:** No, what I would do… the way we worked… I would do a draft, I would translate something, I would send it to her, and then I would drive up, and then we would sit down together and go over…

**MK:** And then you would talk about it…

**DK:** …the translation.

**MK:** And so, what was your… how did you relate to her as a writer before knowing her and before starting to translate for her? Were you already… You loved already her writing, her books?

**DK:** Well, yes and no. The way I met her writing, believe it or not… I'm a big movie buff, and I was living in Paris at the time, and I went… The movie *Le coup de grâce* was playing, I don't know if you've seen it.

**MK:** I've read the book.

**DK:** It's by the German filmmaker [Volker] Schlöndorff who now… I don't know if he's still alive… I'm talking about, you know, the late 70's or early 80's… And I went to see the film, and I was very interested in the story and I thought that there were things in the film that didn't quite make sense, so I went to a bookstore and bought the book.

**MK:** And then it made sense?

**DK:** And then it started to make sense. She wanted… she wanted me at first to translate… She was looking for a translator to translate her memoirs. Ahn, Ahn… What's the name of her memoirs? A two-volume memoirs… Ahn…

**MK:** Is it the *Labyrinth*? [*Le labyrinthe du monde*, I, II, et III – Souvenirs Pieux (1974), Archives du Nord (1977), Quoi? L'Éternité (1988 – posthume)]

**DK:** Anyway, we can look it up. But… so, when Donald Harris said "Do you want to translate it?" It was her memoirs, I started reading them and I said "No, I am not interested."

**MK:** Why not?

**DK:** Because they weren't to me so interesting stylistically.

**MK:** OK.

**DK:** And then she said… He told her no. And she said "Well, since she's a poet, the book I'd really want… maybe she'll be interested in doing *Feux*.

**MK:** A book in lyrical prose…

**DK:** So, I went forward and I said yes. I like this book, I would do this book.

**MK:** So, stylistically you prefer… Don't you like her style as a writer?

**DK:** Well, I thought the memoirs… Oh, God, I can't believe that I don't remember… Anyway, her memoirs are very long and…. I wasn't so interested in them, the memoirs. And I love Greek legends. So *Feux*, I really, I thought I'd like to do that.

**MK:** And do you think that being a translator has changed your way of being a writer?

**DK:** Well, I don't think that you can read anything more closely than when you translate it, and in a way it almost narrows your interpretation because when you're reading you may have a multiple… ways of reading along a paragraph. When you're translating, you have to choose one. And you try to make it as rich as the original, but I think, I don't know, maybe it forced me to pay real attention to language. But if you've read my book, you know that my style is so different from hers. You know, she… her style is much more poetic than mine. Mine is very dry. Because that's been so many years ago. But I learned, I really learned about her work, and working with her especially was very interesting. One of the things that really impressed me…

She wrote *Feux* I think in 1936. It was published before the war and then, in fact, that's how she met Grace Frick. She apparently was in a… that's the story she told me, that she was in a café in Paris and she… there was this woman with a copy of *Feux* who approached her and introduced herself and said she really loved her writing, and that was Grace Frick. But Grace never got around to translating the book. She did the *Memoirs of Hadrian*, and…

**MK:** *Coup de grâce*…

**DK:** *Coup de grâce*, and… I forget, but she did some other books too, but she never did *Feux*, so she really wanted that book translated, she was very interested in having that translated, so that's… And then I stayed and did more books.

**MK:** And how was the reception of Marguerite Yourcenar in the United States?

**DK:** Well…

**MK:** Was she a well-read [*sic*] writer?

**DK:** No. But among a certain elite… That was right about the time she was inducted in the Académie Française. And you probably know that she was the first woman ever… And so that made a big stink, you know, and in fact that was very funny. When I met her, she had just been accepted and journalists descended upon her. In fact, when I was there, I played several roles, you know. I was her chauffer… She lived alone, but she has… she was *entourée*. She had a maid who was older than her, Georgia, an incredible woman who came in everyday and cleaned up. She had a secretary, she had a gardener, she had a nurse who came every night and slept in the house, and so on… When I came, except for Georgia, the maid who cleaned, she sort of fired… Not fired but other people wouldn't come. The gardener came. But I became her chauffeur. And I would answer the phone for her, and I would also turn away journalists and fans, and so on. I became kind of her bodyguard, you know…

**MK:** Multitask?

**DK:** Multitask. But it was delightful. She had… She was very, very formal. I tried to get her to call me Dori and she said: "Oh, if you insist, Doris." And I said "No, not Doris. Dori."

**MK:** "Dori is my name!"

**DK:** So, two minutes later it was Madame Katz. Nobody called her Marguerite. It was Madame Yourcenar. And when people called and said "I'd like to speak to Marguerite," I knew that it was somebody she didn't want to speak to, cause nobody called her that. And she was very well-known in that little village. You know, she lived across… I don't know if you had the chance to go there…

**MK:** No, I didn't.

**DK:** I don't know what happened to her house. Maybe it's a museum…

**MK:** I think it's a museum.

**DK:** But it was a very modest cottage, with a very big garden. It was across from the Rockefeller estate. She was across the street from water. And then there would be Astors, you know, there would be rich families… And when I would go up, we would work in the morning and then have lunch and then she… and I would go for a walk, and I would walk in the neighborhood, and I got to know all the maids, and gardeners, and butlers because those were the people who were there, at these estates, and they all knew her. And then… often in the morning when I would wake up and go outside on the… the porch was colored with flowers, and baked goods, and dishes that people would just… around the neighborhood… drop on the porch for her as gifts, you know. So, in America, her notoriety came more from the fact that she was the first woman and that made all the newspapers. And then the *New York Times*, in its magazine, ran a big story on her and the woman who wrote it did not… Well, I don't know if she read French… She called me, and *Feux*, my translation hadn't been published yet and I had finished it… So she said "Oh, I'm in such a hurry, I can't read it in French, would you send me your English translation?"

**MK:** I always thought that the translation of *Feux* was because of her election to the Académie Française, but it was not like that. You were already working on it…

**DK:** Right…

**MK:** …when it…

**DK:** Yes, because what she did, she called up… She was… Farrar, Straus and Giroux was run by Roger Straus, and he was sort of a big mucky muck there, and he held her in very high esteem. He had published the other books and he was… he really wanted to continue publishing.

**MK:** But was it a good seller for him? The books?

**DK:** No, I don't think so.

**MK:** So, it was just because of the writer… He wanted to… Not as a good business for him, but…

**DK:** No, prestige. Like "this is a high-class publishing house. Look who we're publishing," you know. And so, she called them up and she said "I have found a translator, I want Dori Katz to be my translator" and [*laugh*] then I got… later, when I went back to Hartford, I got… I think it was postcard or a letter, these were the days before email, saying "Who are you?". And then they asked me to come to New York. So I came to New York and I signed a contract, and met Straus and he told me he was absolutely very happy that she had found a translator cause he wanted to continue publishing…

**MK:** And after that you translated *A Coin in Nine Hands*, the plays…

**DK:** I translated *A Coin in Nine Hands* which in French is, you know, *Denier du Rêve*, but it makes no sense in English…

**MK:** In Portuguese, we've translated as *Denário do sonho*… Just the same in French…

**DK:** Yes… And then… And then *Performing Arts Journal* contacted me and they wanted to translate… They wanted me to translate one of the plays which is… the one about the… the labyrinth, you know, the sacrifice, and I did. And after I did that, they were interested in doing a selection of her plays, and so I did four plays.

**MK:** Four plays in one volume?

**DK:** In one volume that was published by *Performing Arts Journal*. They had their own publication, not Farrar and Straus. But Chicago… But you know, translators don't matter because the… the book… Ahn… My translations were picked up by a British publisher I didn't even know about that until I read a review about it… I didn't get any money… I was paid by the word, by Farrar and Straus.

**MK:** That's what happens in Brazil, too…

**DK:** Yeah… And then when the British publisher picked it up, I had no idea.

**MK:** And have you translated any other works from her or just…?

**DK:** Just those three, just those three.

**MK:** But one of them was republished, *Feux*. It was republished in 1994, I think…

**DK:** Yes.

**MK:** Have you got the chance to revise your translation?

**DK:** No, I think that… Walter Kai… Is that the name? Walter Kaiser? She had a friend who was a professor… I think he was… he became the heir to her estate, cause she had no children or relatives, and I think, I don't know what he did with her. He never… And towards the end…

**MK:** And you never got paid for this republication?

**DK:** No, no. In fact, ironically in Chicago, who was my publisher, the University of Chicago was the one who republished these translations of her work… Let's see… Towards the end of our relationship, the end of her life… You know, when I met her she was already in her 80's, and in fact I was going to tell you, one of the extraordinary things about working with her as a translator for *Feux*, you know, we would sit at her table and go over it.

**MK:** So you stayed at her house?

**DK:** Yes. Yes. It was a modest cottage but it had several bedrooms and I had my own bedroom upstairs and bathroom, and I would then drive up, from Hartford to Northeast Harbor and we would spend like 10 days together, working on the translation. And she was very… you know, over there was also this musician, Carmanie, and there, as I said, she was very well-known, so she would sort of save all her dinner invitations for the time I came, partly because I could drive her, although they would send a car, and partly out of, kind of… thoughtfulness because she thought I would enjoy them, you know, as a way of distraction for me after working all day to go to some famous persons' house. We went to the director of the Metropolitan Opera House there, you know, and we went several times for dinner there and… Other writers… Stephen Spender came, and some other famous writers came. And she would save these for me… But when we were working on *Feux,* the amazing thing is that I had the French in my translation. She had the whole book on memory.

**MK:** Oh, really?

**DK:** And we would go along and she would say "No, no… 'miniscule' is not quite what I meant here," without the text! And I said to her… By the way this was a book that she had written in the 30's, and here we were in the 1980's.

**MK:** It was like 50 years…

**DK:** Fifty years later and she had the whole thing memorized. And I said "I really am amazed that you memorized and still remember," so she says "Oh, any writer who doesn't know their book by heart is not a writer." But she had these pronouncements, you know.

**MK:** I was going to ask you about the limitations to your work in this specific book. I thought it would be more like of the editor, but since you worked so close to the author, who was so controlling… How was it? Did she change a lot your… your lines and your…?

**DK:** Well, first of all, the editor… My first editor in the […] was Nancy Meiselas, who now runs her own agency, and I thought she was wonderful. And the editor, you know, corrects your grammar, and punctuation, picks up little errors, and… like that. The editor for the other book was David Rieff, I don't know if you know who he is…

**MK:** No, I don't.

**DK:** You know Susan Sontag?

**MK:** Yes, sure.

**DK:** It's her son. And he's… at the time…. Susan Sontag was a good friend of Roger Straus, and in the early 80's, David Reiff, 30 years ago, was not… Today he's a well-known reporter and writer, and he's written a biography of his mother, and so on. And, in those days, he was

not very well-known, and so Roger Straus hired him as an editor, and he was my editor. And… He was not an easy person. But between Marguerite Yourcenar and David Reiff…

**MK:** And you were between them!

**DK:** But, but he was a terrific editor. He was very very good, even though he's… he wouldn't return phone calls, he was always like, don't… But when we worked, he was terrific, in terms of her control. Her English was British English. Like a lot of French people, especially of her generation, they go to England to learn English, and they consider British English vastly superior to American English. And so, all our little disputes were about diction.

**MK:** And that changes the rhythm of the lines, the phrases…

**DK:** And sometimes the idioms are slightly different. In fact, I think some of it is very different. Today, I don't know. But we would, we would sometimes, you know, talk about it and… She had… Oh, I'm remembering in one of the stories… She kept calling a young man "boy." And I said "You know, in American English, because of racial context, to call somebody a boy, you know, has very pejorative connotation. Let's call him kid." She said "I don't like the word kid." And I said "But that's the American," so she said "Ok". She would always tell me "You are the translator." But… When the galleys came… You know, the galleys come after you submit…

**MK:** I know, like the proofs…

**DK:** Yes. Then they send it to the writers, and that's your last chance to…

**MK:** To approve it or not…

**DK:** And to make corrections. I got them first, and I would go over them, then she would get them, and she would make all the changes. And she changed 'kid' back to 'boy.'

**MK:** Oh, really?

**DK:** And all the things that she had agreed on and said "You're the translator," you know, "I defer to you," she would then go back and do all the changes.

**MK:** So… wow…

**DK:** Yes, she was very strong-minded.

**MK:** And, apart from this use of language, from British to American, was her English good enough, you know, to discuss with you… the solutions?

**DK:** Yes. In fact, she had done translations herself, from French into… ahn… from English into French. I forget who she had translated… Maybe…

**MK:** Virginia Woolf…

**DK:** Right, yes, she had done some translating…

**MK:** Henry James…

**DK:** Yes, maybe *What Maisie knew*…

**MK:** I'm not sure…

**DK:** She had done some translations herself…

**MK:** Specifically about *Feux*…

**DK:** I should have brought the book, I didn't think of it…

**MK:** No, I brought the book! I have it too. What I was willing to ask you was about the preface because for me, as a reader, it's good because you enter the book knowing a little bit more what it is, which path you should go… It kind of leads you, but… if on one hand it helps, on the other hand it kind of limits you to interpret the text the way she wants you to…

**DK:** Exactly.

**MK:** And there's always a whole story behind you, a whole culture around you that makes you interpret things your way, not her way. So, I was going to ask you about how limiting it was for you, but since you were translating with her, then this question just, simply… And you said… I was going to ask about the editor, but I think she had more power than them…

**DK:** She was a formidable lady. She was quite a figure, you know. She always wore a sort of wool cap… cape and sometimes, you know, I would go there in the summer because she was there in the summer, during the winter she travelled, she didn't stay in Maine, it was too cold for her. And then I taught, I couldn't… you know, I taught full time at Trinity College, so I didn't have time to do these trans… so we worked mostly in the summer, and we would, you know, show up in these places… It was pretty warm and there was Marguerite Yourcenar with her black old cape, and… a very striking appearance, a very handsome woman. Not pretty, not beautiful. I think of the word handsome, really very striking…

**MK:** A presence.

**DK:** Yes, a presence! A real presence. When I was driving, she wouldn't let me drive above 50 miles an hour because she was afraid I would run over some animal. She was a great animal lover. And so I'd be going along in my little Datsun and people were hooting, you know, and giving me… insulting me, and trying to pass me in these narrow roads in Maine, and she said "*Oh, passez vite, passez vite*"… *[laugh]* It was quite a thing!

**MK:** Specifically about this book, because some people talk about her writing as being very classical and very direct… The way people think… There is a big work called *Dire sans nommer* sur le périphrase chez elle… But anyway, it's a… a classical language which would be perhaps easier to translate. But I think she uses, specifically in this book, she mixes the classical culture

with contemporary elements of her own time, and she makes great use of lyrical puns which I think makes it sometimes impossible to translate. How would you deal with that in this specific translation? Was it always working with her and making suggestions in order to compensate elsewhere in the translation what you could not…?

**DK:** Well, for me, you know, the most interesting thing in the way of working with her was not… was not only the text, but it was the discussion, if you think about it. Because it was really about language and about a different, as you say, a different culture, what would be known or unknown to an American reader, and there she was clueless, you know, in some ways, because she was really stuck in the British… and also, you know, her world was, you know her name was De Crayencour, she's from an old aristocratic family, but that… she was, she was open to that, you know, she was open to seeing the differences for the reader and ways of finding… it was her suggestion, for example, *Le denier du rêve* that it would be *A Coin in Nine Hands* because she knew that "the coin of the dream" meant nothing to an American reader. I'm not sure what it means, frankly, to a French reader but… because, you know, that was such an old-fashioned… but she was opened to that.

**MK:** The methodology I'm working with is Antoine Berman's. It talks about your position, your traductive [*sic*] position, which I think you have already told me, because you work more with poetry. And… How do you think it translates… Do you work more with translating the rhythm, or the rhymes, or the structure, or do you go more for the meaning?

**DK:** In *Feux*, partly the diction. The diction is very important and that I think comes from paying attention to poetry, because in poetry it's the voice that carries… Specially the poetry that I write is not formal so… I don't know that I… You know, it's hard for me to sort of theorize about that because I just do it!

**MK:** I know. It's my role to do that!

**DK:** Right! So, I certainly started with nothing in my mind about how I'm going to approach this, I sort of see the line in French and try it in English…

**MK:** But in general, not only about *Feux*, in general your approach to the translation work is looking at the text, and working line by line…

**DK:** Yes…

**MK:** Or do you go by the whole meaning and then try to reproduce that…

**DK:** No… I mean, yes. Obviously I read the whole thing, several times. And I'm very sensitive to imagery and metaphor…

**MK:** Which is very important in *Feux*…

**DK:** Yes. I think rhythmically there's such difference between French and English. I really… I really don't try to duplicate. In poetry, it's different, but in prose I think I'm more… I'm more sensitive to the metaphorical and multi meaning of the language. And then I try to capture that imagery.

**MK:** I don't know if you're going to remember because you have translated long ago, but could you try to go back in time and remember where were… what were the most difficult parts or issues in the translation of this book?

**DK:** Of *Feux*?

**MK:** Yes.

**DK:** I had the most trouble with the prefaces. I meant the prefaces to each story. Those are like "Pensées?" Some very cryptic and dense, and illusive. I wasn't always sure I understood them, like this one for example "No matter how I change, my luck does not change. Any figure can be drawn within a circle. (Page 24) At the time, since I was working with Yourcenar, I could ask her if my interpretation was correct or what she meant. Frankly, this was so long ago, that today I don't always remember our conversation about each "pensée," but because I worked, more or less, under her supervision, I know that my translation was correct--if not always idiomatic.

**MK:** Oh, really?

**DK:** Yes. Now, I don't quite remember but I… Do you have the book?

**MK:** Yes, I do… I'm sorry it's falling apart… Actually, one of the things that I wanted to tell you is that Berman's methodology in *Une analyse critique des traductions*… It's very interesting because he says that you should read the translated work as an autonomous work and if you feel that it has what he calls "immanent life," then it is a work itself, and it should be worked on… I thought your translation was wonderful…

**DK:** Oh, good!

**MK:** And… what struck me was that… Even in collaboration with the author, I thought your text is more… what can I say? It has more freedom than the Portuguese translation… That struck me…

**DK:** [after finding the page] OK, I forget what the French was… But that was the very….

**MK:** Oh, I have the French one here.

**DK:** This is "Antigone." *Midi profond*… OK. So, you know, "deep noon" made no sense…

**MK:** Let me see in Portuguese what she did…

**DK:** You know, some of her books…

**MK:** Well, it doesn't make much sense in Portuguese. "De que fala o meio-dia profundo?"...

**DK:** Deep, right. With abysmal, you get the sense of an abyss, and you know what an abyss is? It's something you fall into. This is the kind of discussion we would have, around the word "deep." *Profond*.

**MK:** It's more for the meaning…

**DK:** Exactly, so it's not a literal translation. Because I knew right away, from the very first discussion that we've had… I said to her I "can't use 'deep' here." And she said "No, you can't, you're right." And from there…

**MK:** That's why I thought… you seemed to have had more freedom although you were not… you were…

**DK:** Well, no, she understood. In that sense, she did not insist that it would be literal. She was sophisticated enough to know that my translation would never be literal.

**MK:** And you found it comfortable to discuss things with her?

**DK:** Yes, yes. And these little disagreements we had it wasn't like that for everything. It was just that when we did, because I thought she was using more the British, but it wasn't that I misunderstood the French or that she thought I did. Misunderstood something. We'd discuss it and if I didn't understand, I said "Did you mean blah-blah-blah?" It was more a matter of what she thought was proper. But it wasn't so frequent.

**MK:** It was a wonderful example, I got the picture. May I show you some extracts, just a few… It's just because I have to go over the text… Is it [*the computer screen*] too light, maybe?

**DK:** No, it's fine.

**MK:** For example, here, you've kept the word "*pensées*" instead of… like "thoughts", for instance…

**USE OF A FOREIGN WORD: FOREIGNIZATION?**

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|

| | |
|---|---|
| *Un ignoble espoir me reste. Je compte malgré moi sur une solution de continuité de l'instinct, l'équivalent, dans la vie du cœur, de l'acte du distrait qui se trompe de noms, de portes. Je te souhaite avec horreur une trahison de Camille, un échec près de Claude, un scandale qui t'éloignerait d'Hippolyte. N'importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps.* (p.86-87) | I have an ignominious hope left. In spite of myself, I am banking on an instinctual continuity, the equivalent, in the life of the heart, of an absent-minded action mistaking a name, a door. Horrified at myself, I wish you **Camille's** betrayal, a failure with **Claude**, a scandal that would separate you from **Hippolytus**. Any ***faux pas*** could make you fall on my body. (p.44) |

**DK:** Yes.

**MK:** And, for example, "*faux pas*," I know it's a word used in English, but was it because this kind of word… these are just examples… was this an attempt to go the original, you know, to make it sound French? To give a… French tone to the text? Or was it just because they are foreign words commonly used in English?

**DK:** Well, I think here probably because any translation of "*faux pas*" will be very stilted. Ahn… Sophisticated English readers know what "*faux pas*" is.

**MK:** OK. So... But it's not common language in English…?

**DK:** It's not common language... Well… no… I think for readers of Marguerite Yourcenar in English, it would be OK.

**MK:** SO, more than a foreignization, it would be to keep it…

**DK:** Like her… I'm trying to be… You know, usually what they say in translation is you're either faithful to the original or you're faithful to the translation. Certainly with Marguerite Yourcenar, she wanted it faithful to the original.

**MK:** OK.

**DK:** She was sophisticated enough to know that you can do literal translation, but if it sounds slightly French, that was OK for her. In this case, I'm sure I kept it because I thought readers would know what that means.

**MK:** OK… Something else… The use of contractions… Because it's a classical style, it's a text in classical style…

**DK:** Yeah…

**MK:** The use of contractions was to give… a more colloquial tone to the text?

**USE OF CONTRACTIONS IN A WRITTEN TEXT IN CLASSICAL STYLE – CHOICE FOR A MORE COLLOQUIAL TONE? WHOSE?**

| | |
|---|---|
| *Il n'y a pas d'amour malheureux : on ne possède que ce qu'on ne possède pas. Il n'y a pas d'amour heureux : ce qu'on possède, on ne le possède plus.* (p. 40) | There is no unhappy love: you only possess what you **don't** possess. There is no happy love: what you possess, you possess no longer. (p. 11) |
| *Rien à craindre. J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur.* (p. 40) | Nothing to fear. **I've** touched the bottom. I cannot sink lower than your heart. (p. 11) |
| *Il appartenait pour les esclaves à la race asexué des maîtres ; le père de Déidamie poussait l'aberration jusqu'à aimer en lui la vierge qu'il n'était pas ; les deux cousines seules se refusaient de croire en cette fille trop pareille à l'image idéal qu'un homme se fait des femmes.* (p. 44) | To the slaves, he belonged to the asexual race of masters; Deidamia's father's aberration loved in him the virgin he **wasn't**; only his two cousins refused to believe in this girl too like the ideal image men have of women. (p. 15) |

**DK:** It would be very stilted if you did not use. If you say "I have touched the bottom," he was not only… I do not… you know, you do not possess… partly that… And I also thought that what was helpful then was that the editor was totally out of the French, you see. The editor would read the text as an English text.

**MK:** OK.

**DK:** And he would sometimes catch things like that, that it would become too…

**MK:** That it would become too heavy…

**DK:** Heavy.

**MK:** So it was to make the text lighter…

**DK:** Yes.

**MK:** …to keep the rhythm…

**DK:** And more… idiomatic.

**MK:** OK. Even being it a written text? You wouldn't…

**DK:** There's not really as much of a distinction in English between written and oral as there is in French. In French, I think there's much more of a difference between what is acceptable in the written and in the spoken text. In English, that differentiation is much smaller.

**MK:** So, it was to keep the text lighter and to flow… to make it flow… OK. Ahn… here we've talked already, about the choice for the metaphors, because in French and also in… in Portuguese… she uses a metaphor of something physical… like… *se precise, grandit et s'impose*… and… and you've used the sound…

**CHOICE OF A DIFFERENT POETIC RESOURCE: CONCEPT, IMAGE OR SOUND**

| | |
|---|---|
| *Créon, couché dans le lit d'Œdipe, repose sur le dur oreiller de la Raison d'État. […] Brusquement, dans le silence abêti de la ville cuvant son crime, un battement venu de dessous terre* ***se précise, grandit, s'impose*** *à l'insomnie de Créon, devient son cauchemar.* (p.83-84) | Creon lying in Oedipus' bed rests on Reasons of State, a hard pillow. […] Suddenly, in the stupefied silence of the city sleeping off its crime, an underground beating **is heard, grows louder, forces itself on** Creon's insomnia, becomes his nightmare. (p.42-43) |

**DK:** Yes.

**MK:** Yes… But because it's more to the senses… of the…

**DK:** Of the… Well, the idea is… that it… it grows. And it's better like sound…

**MK:** So, you used the sense of sound… OK, OK. So, it was to keep more the concept, the image… That's what you said, not to be so literal, but to keep the…

**DK:** Yes…

**MK:** Here… Questions about parallelism… The poetical thing… But I understand that the English structure is very different… You have chosen to do it more with the adverbs, not the nouns… *Aveugle, fou, folle*…

**PARALLELISM KEPT – COMPENSATION: NOUNS, VERBS AND ADVERBS**

| **Pensées** | ***Pensées*** |
|---|---|
| *Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle.* (p. 86) | Loving eyes close is to love <u>blindly</u>. Loving eyes open is perhaps to love <u>madly</u>: to accept <u>desperately</u>. I love you **to distraction**. (p. 44) |

**DK:** Yeah… To say "I love you like a mad woman" makes no sense in English. I mean, you wouldn't get the metaphor. You wouldn't get… You can't see it anymore, because you're so passionate when you love… So, "distraction" seemed better to me.

**MK:** And… This is what we have talked about already… The *calembours lyriques*… Sometimes it's too difficult to make them work… *Comme les rames du métro et les rames de Charon.*… It's impossible to do it in Portuguese and in English, but you have both chosen the same solution, that was to… to explicit the… the explanation… The question of the word "*mère/mer"* in French… But it was just what we were talking about…

**CALEMBOURS LYRIQUES – LYRICAL PUNS**

| | |
|---|---|
| *Poussée par la cohue de ses ancêtres, elle glisse le long de ces corridors de métro, pleins d'une odeur de bête, où les* ***rames*** *fendent l'eau grasse du Styx, où les rails luisants ne proposent que le suicide ou le départ.* (p. 36) | Pushed by the throng of her ancestors, she slides along these subway corridors filled with animal smells; here oars Split the oily Waters of the Styx, here shiny rails suggest either suicide or depart. (p. 8) |
| *Dès que* ***Thétis*** *avait vu se former dans les yeux de Jupiter le film des combats où succomberait Achille, elle avait cherché dans toutes les* ***mers*** *du monde une île, un roc, un lit assez étanche pour flotter sur l'avenir.* (p.42) | As soon as Thetis saw the film of battles Achilles would die in, a vision being formed in Jupiter's eyes, she sought in all the seas of the world an island, a rock, a bed so water-tight that it could float toward the future. (p. 13) |

**MK:** And here, what else?... not here… the methodology in Antoine Berman… You read the three books as separate works and you just go underlining the things that you think are… Where you find poetic value… The excerpts… and then you confront the three of them… And I found… I found a few that I have chosen in English, some things that struck me, and then I went back to the…

**DK:** French…

**MK:** …French and it didn't strike me. So, just for… There are a few parts that I thought you did… great… so much more poetic than the original…

**DK:** Give me a phrase…

**MK:** For example... The concentration of words, you know, without the connectors, the pronouns, and all the things… So I think it strikes more than the original one…

**SOLUTIONS THAT SEEMED MORE POETIC IN TRANSLATION**

**POETIC EFFECT THROUGH "CONCENTRATION"**

| | |
|---|---|
| *Comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle, Léna reprit en sens inverse le long chemin montueux où les femmes se hâtaient, dans les endroits déserts, craignant de voir des satyres.* (p.93) | **Like an abandoned dog following his master at a distance, she started, in the opposite direction, the long way home**; women hurried through hills here, afraid of seeing satyrs in deserted places. (p.49) |

**DK:** You know, it's very funny. Somebody once asked me, because they knew I also write, "what's the difference between writing and translating?" And I said "Well, when you get a bad review of your translation, it doesn't hurt as much as a bad review of your writing." But, on the other hand, I remember reading reviews of *Feux* now and then, and it going on and on about the beauty of her style, and quoting the English!

**MK:** And it was your text!

**DK:** Please, mine, the English!

**MK:** The invisibility of the translator…

**DK:** And I said "That's my language, you know…"

**MK:** "It was me who wrote it!"

**DK:** Most critics on reviews don't even mention the translator.

**MK:** It's the same in Brazil.

**DK:** Oh, yeah, I'm sure.

**MK:** So, I just put down here some of the things that I really loved about your translation… Just some… There are lots more that I… Just for you to have an idea, you see, here I think that… You have a sibilation here that makes… ahn… the circular thing sound more circular. And here she uses the alliterations in the 'r' which I think is not… you know… it doesn't flow like a circle… So I like yours… better…

**POETIC EFFECT THROUGH SIBILATION – FOR THE CIRCULAR NOTION, THE SIBILATION WORKS BETTER THAN THE ALLIERATION OF THE 'R'**

| | |
|---|---|
| *Leur route qu'ils croyaient droite paraissait circulaire au jeune garçon couché au centre de l'avenir.* (p.143) | The road they thought straight seemed circular to the adolescent lying in the center of the future. (p.82) |

**MK:** And here too, it starts and stops, but yours flows… It's examples like that…

**THE SENTENCE FLOWS NATURALLY, IS NOT INTERRUPTED AT THE VERY START**

| | |
|---|---|
| *Sans doute, la mort avait pour lui plus de charmes qu'Alcibiade, puisqu'il ne l'empêchait pas de se glisser dans son lit.* (p.160) | **It may be that death** had more charms for him than Alcibiades, since he did not stop it from slipping into his bed. (p.93) |

**DK:** Well, yes, that's unconscious…

**MK:** Yes, I know, it's your talent as a writer.

**DK:** Well, thanks…

**MK:** So, just a few examples for you… And also, do you know where I could find the reviews about the translation? Because it's so hard to find them, even though we have the internet, since it was in the 80's…

**DK:** Yeah…

**MK:** … ahn… they don't publish…

**DK:** No… you would find any reviews that talk about the translation… Ahn… In fact, I forget which book it was, that… it was a very negative review... Maybe it was the *Coin in nine hands*… It said… it took to task something in the book. And they said "And we can't blame the translator for this because, since it was in collaboration with the author…" So it was the only time I remember them mentioning the translator.

**MK:** Well, let me see if there's something else I forgot to ask… Do you still work on translations?

**DK:** No.

**MK:** You write your work now…

**DK:** For the last… When I retired I really worked on my own memoirs and now I… I still work, I write poetry, but I'm also writing some prose now. After… I had not written prose until I wrote the memoirs and I… I did it in prose because some of the… I was writing poetry and my poems

were getting longer and longer, and I suddenly felt "I can do this in prose, I have to do this in prose," and then I found out I really liked my prose, and so I've been writing some more.

**MK:** Is there something else you would like to add? About your work as a translator, or as a translator of Marguerite Yourcenar, or as the translator of *Feux*?

**DK:** Well, I think you're quite right to say that the word in translation is never a replica of the original. It really is… it really is a collaborative work between the translator and the original author. And… So, in a way, it's almost… You know, I can say that because I'm no longer a translator… I think that the translator should get at least half of the credit. Now, most translators don't work with the author, you know, I think…

**MK:** It's generally the case.

**DK:** Yes, it's generally the case, and working with Marguerite Yourcenar was both an advantage and a disadvantage, you know, because she was not one of these soft people, who would say "yes, yes, yes"… and her… her interpretation and mine… it was helpful when my interpretation was really off, or she felt it was off, but her, her dealing with English was very different than mine, it was like she was a different writer. So it had its advantages and disadvantages. I felt very comfortable that I denote this reader because she checked everything, so that was "the" advantage, but I translated a lot of poems by Guillevic, a French poet who was at the time living in Paris, and as I said I used to go see him and we became kind of friendly, and he knew hardly any English, but at least I could ask him "Am I correct, this is what you meant?"… So, I think translators… I can't imagine our knowledge of the world without translation. I mean, I don't read Russian, and I read Tolstoy. I don't read Spanish, and I read Marquez. You know… I don't read German and I read Günter Grass, and *Faust*. I mean, can you imagine what your culture reading life would be like without translations? Well… that's a lot to say…

**MK:** Oh, thank you. Thank you so much.

**DK:** Sure.