

L'«arrière-pays» shakespearien dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy

Publié en ligne le 07 juin 2010

Par Sara AMADORI

Abstract

The contemporary French poet Yves Bonnefoy has always been attracted by English poetry, especially by Shakespeare's work. The experience of translating Shakespeare's plays and sonnets has been a fundamental one for him. The contact with a different culture, a different language and a different sort of poetry – which is defined as the elsewhere of the Shakespearean universe – has been an important moment in his poetic experience and has contributed to the development and maturity of his own poetry. Translation – which is first of all a poetic experience to him – is in fact the chance to get in touch with somebody else's poetry and to establish a dialogue with his poetic universe. Bonnefoy's aim is to find a common path for the poetic search of truth. Therefore, translation is a poetic activity because it is a dialogic experience. Such a dialogue requires not only an attentive understanding of the original text, but also the active participation of the translator. He finds himself endowed with the ethical responsibility of giving birth to a new poetic text in which the seeds of his own poetry are also present. This is why, in Bonnefoy's translations of Shakespeare's plays, we can clearly distinguish, on the one hand, the presence of the French poet's own voice and, on the other, his attempt to open his "speech" to the specific quality of Shakespearean poetry.

Sommaire

- I. Préliminaires du rapport entre Bonnefoy et Shakespeare
- II. Yves Bonnefoy et l'« arrière-pays » de la traduction poétique
- III. Le rapport dialogique avec l'Étranger shakespearien
 - Traduction I: la parole poétique qui se retrouve
 - Traduction II: la parole à l'écoute de l'Autre
- IV. Conclusions
- Bibliographie

I. Préliminaires du rapport entre Bonnefoy et Shakespeare

1

Yves Bonnefoy est poète, critique littéraire, critique d'art et traducteur. Fasciné depuis toujours par la langue

anglaise, il a consacré son activité de traducteur aux œuvres de Yeats, Keats, Donne, Carrington, Leopardi et Pétrarque, mais c'est Shakespeare qui a le plus profondément influencé son expérience poétique. Ce qui lie Bonnefoy à Shakespeare est, en effet, un sentiment de «fraternité poétique ¹ » et de proximité sur les voies de la réflexion autour de la poésie, dans un rapport qui est semblable à celui du «maître au disciple ² », comme le poète lui-même l'avoue.

2

Le poète français entra en contact pour la première fois avec l'univers shakespearien dans les années 1950. Pierre Leyris, qui, en 1955, était en train de préparer sa grande édition collective d'un Shakespeare français pour Le Club français du livre, proposa à Bonnefoy, sous conseil de Pierre Jean Jouve, de traduire *Jules César*. Le poète accepta avec un enthousiasme qui pour lui signifiait:

un désir longtemps refoulé [...], désir [...] de me mesurer à la langue anglaise, à sa poésie dont je percevais les grands moyens spécifiques, bien différents de ceux de la poésie française mais susceptibles aussi de nous aider à chercher d'autres voies en nous ³ .

3

Après la traduction de *Jules César*, Bonnefoy entra dans le vif de l'univers shakespearien par la traduction de son chef-d'œuvre, *Hamlet*, qui lui fut commandé par Leyris après l'heureuse réussite de la première traduction. D'autres traductions ont suivi après celle d'*Hamlet*, toujours pour les *Œuvres complètes* du Club français du livre: la première partie d'*Henri IV*, *Le conte d'hiver*, *Vénus et Adonis*, *Le viol de Lucrece* ⁴ . Le poète français n'a néanmoins pu éviter de continuer à traduire les pièces du poète élisabéthain et jacobéen, puisque, comme il l'affirme: «traduire Shakespeare, une fois qu'on a commencé, devient rapidement un besoin, celui de comprendre l'œuvre, qui constitue un ensemble d'une cohérence certaine ⁵ ». Aux précédentes traductions succédèrent celles du *Roi Lear*, de *Roméo et Juliette*, de *Macbeth*, de *Phénix et Colombe*, de *La Tempête*, d'*Antoine et Cléopâtre*, d'*Othello*, de *Comme il vous plaira* et des *Sonnets* ⁶ .

4

Le rapport entre Bonnefoy et Shakespeare, qui dure désormais depuis plus de cinquante ans, a donné naissance à une œuvre de traduction remarquable non seulement pour son ampleur et sa richesse, mais également pour la considérable production critique qui l'accompagne et la nourrit. Cet ensemble s'impose dans le panorama traductif et littéraire contemporain, d'autant plus qu'il existe un rapport essentiel dans l'œuvre bonnefoiyenne entre traduction, réflexion théorique et production poétique. Shakespeare est, en effet, pour Bonnefoy une «grande présence inépuisable ⁷ », une présence qui se propage de l'activité traduisante et de la réflexion critique et poétique à son œuvre poétique au sens strict ⁸ . Bonnefoy parle d'ailleurs de traduction en termes de «traduction au sens large ⁹ », à savoir d'une véritable «dissémination de l'œuvre traduite dans celle du traducteur ¹⁰ », qui serait le résultat de l'expérience que le traducteur fait de la parole de l'autre poète.

II. Yves Bonnefoy et l'« arrière-pays » de la traduction poétique

5

Vue la multiplicité de parcours critiques qui s'ouvriraient si nous voulions étudier ce que Bonnefoy a défini comme un véritable rapport de «filiation ¹¹ » entre son œuvre et celle du poète élisabéthain, nous avons choisi de nous concentrer sur le rapport traductif Bonnefoy-Shakespeare au sens strict. À cet égard, nous commençons

par la définition de la notion d'«expérience» traductive, qui est essentielle pour comprendre la dimension dialogique qui lie la traduction, la poésie et la réflexion théorique dans l'œuvre bonnefoiyenne. La traduction ainsi que la poésie sont, en effet, pour Bonnefoy, comme pour Benjamin ¹², avant tout «un questionnement, et une expérience ¹³ » poétique, et offrent au traducteur la possibilité de revivre l'acte qui a donné naissance au texte de départ.

6

Comme pour Valéry, pour qui le traducteur d'une œuvre doit «chercher à mettre [ses] pas sur les vestiges de ceux de l'auteur [pour] [...] remonter [...] à la phase où l'état de l'esprit est celui d'un orchestre dont les instruments s'éveillent ¹⁴ », pour Bonnefoy la traduction n'est pas «l'imitation d'un poème», mais «la reprise de son projet ¹⁵ ». Le poète se propose, en effet, de revivre l'expérience poétique qui a donné naissance à l'original, en y réveillant dans la langue d'arrivée «le même état poétique, le même «état chantant» que chez l'auteur du poème ¹⁶ ». Pour Bonnefoy:

l'on ne réagit au fait poétique [...] que si on laisse monter du profond de soi des rythmes qui ne peuvent être que ceux du corps que l'on est et des expériences qu'on a vécues. Traduire, n'est pas singer! Questionnement d'une liberté, c'est le droit, c'est même le devoir d'être soi-même tout aussi libre, et avec bonne conscience ¹⁷ .

7

Cette liberté du traducteur-poète est essentielle à la renaissance de la parole poétique et fait de la traduction l'expression de la rencontre entre deux expériences poétiques, celle du poète de l'original et celle du poète-traducteur. La traduction est ainsi pour Bonnefoy, comme pour Berman, la possibilité «d'établir un *rapport dialogique* ¹⁸ » entre deux expériences existentielles, entre deux œuvres poétiques et finalement entre deux langues et deux cultures. Et réciproquement, pour Bonnefoy, c'est parce que la traduction est une expérience dialogique qu'elle est intrinsèquement poétique.

8

Ce qui fonde l'acte poétique bonnefoiyen est en effet «la relation à autrui, qui est l'origine de l'être ¹⁹ ». La confrontation avec une altérité existentielle est, selon Bonnefoy, la seule possibilité de dépasser les fausses illusions et les chimères du «moi», et de s'ouvrir à une vérité plus authentique acquise à travers un moment de partage avec autrui. Ce n'est que du rapport avec l'Autre que jaillit la possibilité de dire «Je» au sens rimbaldien du «Je est un autre», et d'assister ainsi à la naissance de la parole poétique ²⁰. La poésie bonnefoiyenne ne peut pour cette raison qu'être caractérisée par une forte tension vocative, dialogique, puisque, comme l'affirme Née, pour lui: «l'être n'est rien d'autre (au-delà du *logos*) que le *dialogos* où se relie les vivants dans la parole ²¹ ». La traduction est, dans cette optique, une occasion exceptionnelle d'établir un rapport dialogique avec une altérité linguistique et culturelle, à savoir avec ce qu'Antoine Berman appelle l'«Étranger ²² ». En effet, selon Bonnefoy, poésie et traduction sont «voué[e]s de façon complémentaire à déconstruire les illusions de la parole présente ²³ ». Si la poésie est «cette pensée de l'universel, cette exploration des grands aspects et besoins de l'être-au-monde ²⁴ », la traduction poétique permet, elle aussi, «le dégagement de l'universel, la rouverture du champ de la raison ²⁵ ».

9

La traduction a ainsi, de même que la poésie, le devoir de nature éthique d'aider le poète dans son incessante bataille contre son enfermement dans les fausses certitudes d'un moi narcissique et monologique, incapable de

s'ouvrir véritablement à la réalité existentielle de l'Autre. La seule possibilité pour Bonnefoy d'avoir accès à ce qu'il appelle l'intuition de la «présence», c'est en effet de rester en contact avec la finitude, sans céder aux tentations gnostiques d'un ailleurs qui offrirait une vérité absolue et transcendante, au prix de l'oubli de l'être humain et de son essence, la mort. Seule une expérience de partage existentiel rend possible le jaillissement d'une vérité essentielle qui ne peut pas être absolue et définitive, mais qui est authentique en tant que partagée. Étant conscient de cela, le poète est constamment déchiré entre une tension vers la vérité éternelle et transcendante d'un ailleurs métaphysique, à savoir vers un «arrière-pays», qui est toujours «un pays d'essence plus haute ²⁶ », et le devoir éthique de rester en contact avec l'*hic et nunc* de l'existence incarnée.

10

C'est pour cette raison que le rêve est l'une des métaphores les plus fécondes de l'écriture poétique pour le poète français. La dimension onirique est, pour lui, toujours fascinante en tant qu'expression, comme l'ont affirmé les surréalistes, d'une réalité autre, obéissant à des règles qui ne sont pas celles du langage conceptuel, mais d'un inconscient prélinguistique plus authentique. Le rêve doit être néanmoins «rêve d'éveil ²⁷ », c'est-à-dire qu'il doit être enraciné dans l'expérience consciente de l'état d'éveil, qui permet de revivre et de reconsidérer critiqueusement l'expérience onirique. Ainsi, comme le dit Bonnefoy, le rêve «n'abol[it]» plus le hasard [...], mais [...] l'assume, au contraire, et la présence d'autrui, à quoi l'on sacrifie l'infini, et notre présence à nous-mêmes, conséquente, vont nous ouvrir un possible ²⁸ ».

11

Ainsi, si la poésie, déchirée entre la tentation de l'ailleurs et le devoir de finitude, est rêve pour Bonnefoy, la traduction poétique peut également être considérée par lui comme une expérience onirique ²⁹ . L'activité traduisante, toujours en rapport osmotique avec l'expérience poétique, offre en effet au poète la possibilité de revivre l'expérience poétique de l'Autre, qui est d'ailleurs pour le poète-traducteur une expérience poétique *sui generis*. Il entre en contact avec une langue qui est pour lui non maternelle, et avec laquelle il ne peut qu'établir un rapport plus empathique et moins rationnel. La parole du poète étranger acquiert donc, grâce à son opacité et à sa matérialité brute ³⁰ , des potentialités poétiques inattendues, puisque pour Bonnefoy:

c'est comme si notre relative ignorance de l'autre langue nous rapprochait d'un niveau de conscience originelle, nous faisait entrevoir une aube ³¹ .

12

L'expérience de la parole de l'Autre est, par conséquent, plus authentique pour Bonnefoy parce que moins conceptuelle: elle est semblable à celle de l'enfant (*in-fans*) et à son rapport prélinguistique au monde. Or, ce rapport prélinguistique est également un rapport de participation absolue au réel, puisqu'il n'est pas entravé par l'abstraction déterminée par la pensée conceptuelle. Cette écoute de la parole du poète étranger devient ainsi une chance de revivre l'expérience originaire d'union avec le monde, et d'avoir ainsi l'intuition de l'Un qui permettra au poète-traducteur de faire ressurgir dans sa propre langue la parole poétique. De manière plus générale, nous constatons que, pour les mêmes raisons, la fascination que les langues étrangères exercent sur Bonnefoy est strictement liée à la perception nostalgique de leur éloignement: les autres langues ont, en effet, une capacité plus profonde d'«aller plus intimement aux relations significantes ³² ». L'attraction pour la langue étrangère devient d'ailleurs attraction pour un autre horizon culturel, littéraire et poétique (toujours ontologiquement supérieur), désir d'une autre terre, d'un ailleurs lointain et exotique. C'est ainsi que, pour Bonnefoy, au moment du contact avec l'Étranger «se marque [...] la primauté [...] d'un arrière-pays obscur sur le simple centre visible ³³ ».

13

L'on comprend maintenant pourquoi l'«épreuve de l'Étranger ³⁴ » est également pour Bonnefoy une épreuve de l'«arrière-pays». Le poète subit la tentation de l'ailleurs de l'autre langue, de l'autre culture et de l'autre tradition littéraire et poétique. Il est victime de ce point de vue de la «*pulsion du traduire* ³⁵ », à cause de laquelle, selon Berman, tout traducteur «pose toujours une autre langue comme ontologiquement supérieure à la propre ³⁶ ». Il ne s'agit pourtant que d'une pulsion qu'il faudra dépasser, à travers l'accomplissement de la «visée éthique ³⁷ » de la traduction, à savoir en établissant «un *rapport dialogique* entre langue étrangère et langue propre ³⁸ ». À travers ce rapport, c'est l'illusion de la recherche de la pure langue benjaminienne, et donc d'une langue aux pouvoirs ontologiquement supérieurs, qui se dissipe ³⁹ . La traduction doit être, en effet, selon le théoricien, un mouvement réciproque de fécondation, qui enrichit non seulement la langue et la culture d'arrivée, mais également l'original et sa langue.

14

La proximité entre la réflexion de Berman et celle de Bonnefoy devient ainsi d'autant plus évidente. L'essence même de la traduction poétique est, en fait, pour Bonnefoy sa nature dialogique. Si elle peut être rêve d'un «arrière-pays» culturel et linguistique plus authentique, ontologiquement supérieur parce qu'hors d'atteinte, elle veut être également «rêve d'éveil ⁴⁰ », à savoir réactivation du mouvement critique à travers le dialogue établi avec l'Autre. La traduction demande, en effet, au poète de revivre l'altérité de la parole poétique étrangère et de l'expérience qui l'a produite, en l'enracinant critiqueusement dans sa propre expérience poétique. «Le mouvement par lequel [le sujet] retraduit l'image du rêve au plan de la réalité, constitue, dans sa double articulation, l'achèvement de la poétique de Bonnefoy ⁴¹ », comme l'affirme Jackson. Cela est vrai aussi pour la poétique traductive de Bonnefoy. Il confirme d'ailleurs cette hypothèse:

si la poésie doit être traduite, il faut que la traduction se situe en poésie, et celle-ci est mon expérience ou n'est pas ⁴² .

15

Le poète-traducteur offre ainsi son expérience existentielle et poétique pour un moment de partage, qui sera enrichissant, non seulement pour lui, mais aussi pour le poète traduit (s'il est encore vivant), en tout cas pour son œuvre. Comme pour Goethe, la traduction a le pouvoir de rajeunir l'original, d'en renouveler l'éclat, l'expressivité et l'actualité ⁴³ ; pour Bonnefoy, la traduction a le devoir de formuler une réponse à l'appel de l'original, de le féconder et de «porter à maturité quelques-uns de ses fruits encore verts sur [s]es branches ⁴⁴ ».

16

C'est pour cette raison que, comme nous allons le voir, le Shakespeare de Bonnefoy est une œuvre passionnante, en accord avec notre sensibilité moderne et qui offre au poète élisabéthain la possibilité de faire entendre, avec force, sa voix parmi nous. La traduction de Bonnefoy vise à actualiser le texte anglais, puisque la tâche essentielle de la traduction est pour lui celle de «préserver le poétique dans le poème ⁴⁵ », et le poétique est toujours enraciné dans une expérience existentielle présente. L'auteur de l'original, même quand il s'agit de Shakespeare, est toujours un contemporain avec lequel établir un dialogue et partager une expérience poétique. Comme le confirme Bonnefoy:

la poésie va profond dans la parole et y ressaisit le fondamental des situations de l'existence, une existence commune à toutes les langues et à toutes les époques. À tel niveau, pas de mots élisabéthains qui ne puissent être compris, et,

directement ou non, reflétés par notre parole de maintenant **46** .

17

L'activité traduisante a, en outre, le pouvoir d'actualiser l'original à travers le mouvement herméneutique de lecture du texte. Pour Bonnefoy, traduire signifie «lire d'abord. Se donner l'occasion de lire en profondeur un texte **47** ». Cette lecture permet au poète-traducteur de

se frayer un chemin par dessous [la] surface [du texte] pour atteindre à des grappes de signification inexplicitées par l'auteur, sinon même pour ce dernier totalement inconscientes **48** .

18

Le mouvement herméneutique permet ainsi de «passer par ce non-dit presque dit, assurant à l'œuvre d'accéder aujourd'hui à au moins une part de ce qu'elle aurait voulu dire : à un peu plus de sa vérité **49** ».

19

Bonnefoy, en traduisant Shakespeare, a en fait essayé de dévoiler la vérité d'une réflexion sur la poésie qui est, selon lui, bien que prématurée pour son époque, du moins sous-jacente aux textes du poète élisabéthain. À l'en croire, Shakespeare est en effet «l'un de ceux qui ont réfléchi à l'essence et aux périls de la poésie, sans pour autant s'être représenté clairement qu'il s'assignait cette tâche **50** ». Selon lui, Shakespeare tente de s'opposer, dans ses pièces, au figement de l'art, et donc au figement de l'image poétique, qui, en tant que mouvement de séparation de la réalité existentielle, serait la cause de notre impossibilité d'avoir accès à une expérience authentique de l'Un. Pour Shakespeare, comme pour Bonnefoy d'ailleurs, la poésie aurait ainsi le devoir de questionner constamment les pouvoirs mais aussi les dangers de la parole poétique **51** . Pourtant, selon Bonnefoy, une telle pensée de la poésie «n'a pu prendre forme que figurale **52** » chez le poète élisabéthain et s'incarner dans les personnages de son théâtre, ainsi des figures allégoriques de la poésie. Cette approche métaphorique du poétique semble dire «évidemment l'obligation qu'avait à subir cette époque élisabéthaine où la pensée de la transcendance était confisquée par la religion **53** ».

20

En conclusion, la tâche que Bonnefoy se donne en traduisant Shakespeare est celle d'explicitier cette réflexion sous-jacente à son œuvre et de la porter à son accomplissement, dans le but d'en faire ressortir toute la modernité. Nous comprenons ainsi pourquoi si, d'une part, le rapport Bonnefoy-Shakespeare est un rapport de «filiation», d'autre part, c'est le fils (Bonnefoy) qui permet à la parole poétique de l'original de rejoindre le sommet de son pouvoir expressif. L'acte de traduction est ainsi semblable à l'acte poétique, puisque dans les deux cas, comme le dit Bonnefoy, c'est

*[...] l'enfant [qui]
Est le progéniteur de qui l'a pris
Un matin dans ses mains d'adulte et soulevé
Dans le consentement de la lumière* **54** .

III. Le rapport dialogique avec l'Étranger shakespearien

21

Les traductions shakespeariennes de Bonnefoy sont ainsi le lieu du dialogue réalisé entre le poète français et le poète élisabéthain. On y perçoit sans difficulté la présence de la voix poétique de Bonnefoy, la présence des

rythmes qui rendent unique sa poésie et celle de son interprétation du texte, ce qui fait de son Shakespeare un «Shakespeare intériorisé», comme le définit Lawler ⁵⁵. D'autre part, la traduction, en tant qu'expression de la volonté éthique du poète de s'ouvrir à une altérité linguistique et culturelle, est également un moment d'écoute du rythme où le poète anglais a inscrit son expérience du monde, car ce n'est qu'à ce niveau qu'une véritable expérience de partage peut commencer selon Bonnefoy.

Traduction I: la parole poétique qui se retrouve

22

Nous allons analyser maintenant deux extraits, à notre avis emblématiques, du dialogue traductif Bonnefoy-Shakespeare, l'un tiré de *Macbeth*, l'autre de *Roméo et Juliette*, dans le but de montrer les deux mouvements qui caractérisent les traductions. Nous commencerons par l'étude du célèbre monologue de Macbeth, où l'on perçoit d'une façon limpide la présence de la voix poétique de Bonnefoy et de sa lecture critique de la tragédie shakespearienne:

MACBETH

33 Is this a dagger which I see before me,
 34 The handle toward my hand? Come, let me
 clutch thee:
 35 I have thee not, and yet I see thee still.
 36 Art thou not, fatal vision, sensible
 37 To feeling as to sight? or art thou but
 38 A dagger of the mind, a false creation,
 39 Proceeding from the heat-oppressed brain?
 40 I see thee yet, in form as palpable
 41 As this which now I draw.
 42 Thou marshall'st me the way that I was going,
 43 And such an instrument I was to use!
 44 Mine eyes are made the fools o' the other
 senses,
 45 Or else worth all the rest: I see thee still;
 46 And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
 47 Which was not so before. There's no such thing:

 48 It is the bloody business which informs
 49 Thus to mine eyes... Now o'er the one halfworld
 50 Nature seems dead, and wicked dreams abuse

 51 The curtain'd sleep; Witchcraft celebrates
 52 Pale Hecate's offerings, and wither'd Murder,

 53 Alarum'd by his sentinel, the wolf,

MACBETH

N'est-ce pas une dague que je vois là devant moi,

 Le manche à portée de main? Viens, que je t'empoigne...
 Je n'ai pu te saisir et pourtant je te vois encore !
 Ah, fatale vision, n'es-tu donc pas
 Pour le toucher autant que pour la vue ?
 Dois-je te dire un poignard de l'esprit,
 Le rêve d'un cerveau que la fièvre mine ?
 Je te vois, cependant ! D'apparence aussi dure
 Que cette lame-ci, que je dégainé...
 Tu m'entraînes sur le chemin que je suivais,
 Tu es semblable au fer que j'allais brandir !

 Sont-ce mes yeux qui leurent mes autres sens,
 Ou auraient-ils raison contre eux tous ? Je te vois
 Encore ! Et sur ta lame et sur ta poignée
 Goutte du sang qui n'était pas là tout à l'heure !
 Non, cela ne peut être !
 Ce n'est que mon projet sanglant qui se dessine
 Ainsi, devant mes yeux ! En cette minute
 Sur la moitié du monde, la nature
 Semble morte, et des songes pervers abusent
 Le sommeil, sous ses voiles. La sorcière
 Observe les rituels de la pâle Hécate.
 Le meurtre, exsangue,
 Alerté par sa sentinelle, le loup

54 Whose howl's his watch, thus with his stealthy
pace,

55 With Tarquin's ravishing strides, towards his
design

56 Moves like a ghost. Thou sure and firm-set
earth,

57 Hear not my steps, which way they walk, for
fear

58 Thy very stones prate of my whereabouts,

59 And take the present horror from the time,

60 Which now suits with it. Whiles I threat, he
lives:

61 Words to the heat of deeds too cold breath
gives.

62 I go, and it is done; the bell invites me.

63 Hear it not, Duncan; for it is a knell

64 That summons thee to heaven or to hell ⁵⁶ .
Shakespeare, W., *Macbeth*, II.1, vv. 33-64.

Dont le hurlement lui dit l'heure, à pas feutrés

Comme Tarquin à son projet de viol,

Avance tel un spectre vers sa proie...

Ô terre, qui es ferme et bien établie,

Reste sourde à mes pas, où qu'ils se portent,

Car je crains que tes pierres mêmes ne crient sinon mon
dessein,

Ce qui déroberait à l'heure présente

Ce silence, qui est horrible, mais me convient.

Mais je menace, je menace, et lui il vit.

Parler souffle sur l'acte et le refroidit.

Les jeux sont faits, j'y vais. La cloche m'appelle.

Ne l'entends pas, Duncan, car c'est le glas,

Qui te réclame au ciel, ou beaucoup plus bas ⁵⁷ .

Bonnefoy, Y., *Macbeth*, II.1.

23

La «fidélité libre» ⁵⁸ qui caractérise ce passage nous montre déjà que le texte traduit est pour Bonnefoy l'espace de sa réponse critique à l'appel de la poésie de Shakespeare, et, surtout, de sa contribution à ce processus de dévoilement de la vérité originelle que la traduction rend possible. Le *Macbeth* de Bonnefoy est une sorte d'*alter ego* du poète français, la projection de ses hantises et de ses tentations, qui sont d'ailleurs les mêmes qui tourmentaient, selon lui, Shakespeare. *Macbeth* est victime de son ambition et des leurre de son rêve qui ont déterminé sa séparation de la réalité existentielle et des autres êtres ⁵⁹ . C'est cet enfermement monologique sur soi et cette incapacité d'aimer l'Autre avec compassion que Bonnefoy ne se lasse pas de dénoncer: ils seraient selon lui les responsables de la destinée tragique de *Macbeth*, et, au niveau allégorique, de l'inévitable faillite d'une poésie qui ne sait pas abandonner son rêve de transcendance pour accepter la vérité de l'existence incarnée. Le poète français ne fait ainsi, à travers sa traduction, qu'intensifier cette critique de l'illusion de l'art au nom de la vérité de la nature, qui caractérise déjà la pensée de Shakespeare, mais qui est également pour Bonnefoy tout à fait actuelle.

24

Le mouvement herméneutique activé par Bonnefoy rapproche à l'évidence les textes shakespeariens de sa sensibilité et lui permet d'enraciner la parole de l'Autre dans sa propre expérience poétique: c'est pour cette raison que nous percevons d'une façon très distincte dans ce monologue la voix poétique bonnefoienne au niveau lexical, métrique, syntaxique et même au niveau de la ponctuation. Sur le plan lexical, par exemple, Bonnefoy explicite la condition d'«excarnation» ⁶⁰ » de *Macbeth* par la traduction de «false creation» (38) par «rêve», ou de «form» par «apparence» (40). Deux autres exemples sont à ce propos très intéressants. D'abord, la traduction de «Mine

eyes are made the fools o' the other senses» (44) par «Sont-ce mes yeux qui leurrent mes autres sens». Ce passage nous montre que le poète choisit de traduire librement la métaphore de l'original et, pour expliciter sa lecture, il utilise un verbe qu'il affectionne – «leurrer». L'autre exemple est la traduction de «And such an instrument I was to use» (43) par «Tu es semblable au fer que j'allais brandir». Nous voyons d'abord, dans ce vers, que Bonnefoy dénonce l'illusion dont Macbeth est prisonnier par l'introduction du verbe «sembler». En outre, le poète intensifie la dimension tragique de la parole de ce personnage, en traduisant librement «instrument» par «fer»: il introduit ainsi une métaphore qui appartient à son univers poétique, pour expliciter son interprétation du texte. Le fer symbolise pour le poète français l'absence, et il n'est pas étonnant que sa fréquence d'utilisation la plus haute ait été enregistrée par Thélot dans *Hier régnant désert* ⁶¹. De même que dans ce recueil le poète s'interroge sur la possibilité d'une parole poétique qui ne soit pas victime de l'«excarnation», en traduction il dénonce par ce mot la condition tragique de Macbeth.

25

Il est intéressant de noter que Bonnefoy a choisi d'introduire également le pronom personnel «tu» pour la traduction de ce vers 43 qui est si riche de traits caractéristiques de sa voix poétique. Semblablement, il introduit au vers 38 (traduit par «Dois-je te dire un poignard de l'esprit?») le pronom «je». Il y a donc, de la part du poète français, une tentative d'intensifier, comme il le fait dans ses poèmes, la dimension dialogique et dialectique de sa parole traductive. Le «je» représente symboliquement dans ce passage la dimension de l'individu réel et sa conscience de la finitude. Le «tu» illusoire, en revanche, en tant qu'image désincarnée, s'oppose au «je» et représente la véritable menace contre laquelle la parole de Macbeth essaye inutilement de se battre.

26

La dialectique qui oppose la dimension de l'idéal et du rêve à celle de la finitude est également reproduite au niveau métrique. Dans le monologue de Macbeth, nous constatons en effet une alternance entre l'utilisation de vers pairs, comme l'alexandrin ou le décasyllabe, et impairs, surtout de onze ou de treize syllabes – les vers que Thélot appelle «alexandrin boiteux ⁶² » et «alexandrin boursoufflé ⁶³ ». Ce mouvement est le miroir du conflit intérieur du personnage, attiré par la dimension de l'idéal, du rêve, mais conscient en même temps des dangers de son illusion. Une telle alternance offre, en outre, au poète la possibilité de signaler, au niveau métrique, la nécessité d'ouvrir la parole poétique à l'imperfection de la «réalité rugueuse ⁶⁴ ». Les vers impairs permettent de dénoncer la dimension illusoire de symétrie et d'équilibre que la structure de l'alexandrin suggère, et cela ne fait que confirmer, une nouvelle fois, que les choix métriques sont le miroir de l'inscription de l'expérience poétique de Bonnefoy dans sa parole de traduction ⁶⁵.

27

Le poète français essaye de «désécrire ⁶⁶ » ses traductions, exactement comme il essaye de «désécrire» ses poèmes. Bonnefoy cherche, par tous les outils que la langue lui offre, et même par la ponctuation, à détruire la dimension idéale de perfection formelle de la parole poétique et traductive, pour les ouvrir à l'imperfection du réel. Dans le passage cité du *Macbeth*, par exemple, le poète intensifie effectivement les pauses, et donc les silences, qui creusent la force de la parole poétique. Nous constatons, en outre, une augmentation du nombre des vers et des enjambements par rapport à l'original, ce qui contribue à la création d'un rythme plus prosaïque, plus varié et donc plus à même d'accueillir la multiplicité des manifestations du réel. Nous signalons encore, dans le monologue de Macbeth, un exemple intéressant au vers 45 où la traduction modifie une phrase affirmative en une phrase interrogative. La question sans réponse est, selon Thélot, l'une des modalités d'expression de la voix poétique de Bonnefoy, qui cristallise la morale syntaxique du poète. Il s'agit, toujours selon Thélot, d'une forme «productrice d'absence verbale et désorganisatrice de la symétrie ⁶⁷ ». Nous constatons donc qu'au niveau

lexical, syntaxique, métrique, ainsi qu'à celui de la ponctuation, la parole de traduction remplit la fonction que Thélot définit comme *psycho-critique* ⁶⁸, car elle permet au poète, de même que sa parole poétique, d'effectuer un travail de connaissance de soi, de déconstruction des mirages du concept et des phantasmes du rêve.

28

La deuxième fonction que Thélot signale pour décrire la poésie de Bonnefoy est la fonction *d'oraison* ⁶⁹. Le poète français ressent l'intense besoin d'insérer dans sa poésie des appels à la réalité, à la dimension de la finitude, très souvent à la terre, pour qu'elle puisse nous sauver du néant. En traduction, Bonnefoy introduit souvent des apostrophes ou intensifie celles qui sont déjà dans le texte de départ, comme il l'a fait pour le vers 56 du monologue de Macbeth. Le vers original est d'abord traduit par deux vers, et l'isolement de l'apostrophe dans un vers indépendant en détermine bien sûr l'intensification. En outre, le fait qu'elle s'appuie sur le laudatif «Ô», qui n'est pas présent dans l'original, et la dilatation déterminée par la phrase relative, ralentissent le rythme du vers qui acquiert ainsi celui d'une véritable prière.

29

L'appel à la terre n'est qu'un exemple de la nécessité ressentie par Bonnefoy de pousser sa parole vers le concret. Il est intéressant à ce propos d'observer, au vers 58, la traduction de «prate» (bavarder) par «crier», qui implique une intensification sémantique de la dimension sonore de l'original. De plus, le choix de traduire «[moves] towards his design» (55) par «avance [...] vers sa proie» est significatif, car il nous montre la tentative de la part du poète d'intensifier la dimension métaphorique et, en même temps, l'aspect concret, plastique de sa parole. Cette pratique, très répandue dans les traductions de Bonnefoy, rend les voix des personnages plus vives, mais répond également à l'exigence du poète de faire de sa parole «le son de la couleur dans ce qui est ⁷⁰», à savoir une entité tangible, presque une image de peintre.

30

Un dernier trait caractéristique de la pratique traductive de Bonnefoy, dont notre extrait offre de nombreux exemples, est l'intensification des effets d'allitération par rapport à l'original (voir à ce propos la traduction des vers 57-60). Le poète n'hésite pas à dilater son texte à travers l'introduction de mots qui ne sont pas présents dans l'original, ou bien à le traduire librement, pour créer les effets sonores que son rythme exige. La dimension corporelle de la parole représente d'ailleurs pour le poète français un moment révélateur sur la voie du retour à l'unité. Tout comme le monde, la parole devient, en fait, une possibilité d'intuition de la présence. Cela rend ainsi nécessaire l'intensification des effets d'allitération pour la parole traductive, de même que pour la parole poétique, qui réalise ainsi la troisième et dernière fonction signalée par Thélot: la fonction *néo-magique* ⁷¹. Le sens, l'image et le son s'unissent donc dans la parole de traduction de Bonnefoy pour la libérer de l'esclavage du concept et en faire une possibilité d'intuition de la présence, à savoir une parole poétique à tous les effets. Les fonctions et les caractéristiques de la parole de traduction coïncident alors avec celles de la parole poétique, ce qui nous permet d'affirmer que le résultat de l'activité traduisante ne peut être, pour Bonnefoy, qu'un prolongement de l'œuvre poétique elle-même.

Traduction II: la parole à l'écoute de l'Autre

31

Nous essayerons maintenant de montrer comment la voix poétique bonnefoienne est également capable de s'ouvrir à la spécificité de la poésie shakespearienne. Si Bonnefoy écoute attentivement la parole poétique de Shakespeare, comme l'invention d'un vers tel que l'hendécasyllabe 6//5 pour traduire le pentamètre

shakespearien le prouve ⁷² , son écoute devient d'autant plus attentive quand il s'agit de la voix de Mercutio. Ce personnage, majeur aux yeux de Bonnefoy, a selon lui le devoir de rappeler à son ami Roméo la nécessité de ne pas se laisser aller à ses rêveries amoureuses et de garder sa propre existence en contact avec la finitude :

Roméo [...] se croit amoureux de la «belle» Rosalinde, symbole de l'aspect, de ce qu'on a imaginé, non vécu, de l'objet qui se perd donc sous le mythe. Heureusement il y a Mercutio près de lui, Mercutio, cette incarnation de la langue anglaise, pour le rappeler au devoir de « trivialité ». La poésie française n'a pas de Mercutio. Dans notre langue c'est au poète seul qu'il revient de se ressaisir dans cette beauté des mots où il n'a mis bien des fois que le fantôme des choses ⁷³ .

32

Au niveau allégorique, Mercutio devient ainsi pour Bonnefoy l'incarnation de l'essence de la poésie anglaise et de son «aristotélisme passionnel ⁷⁴ », à savoir sa capacité à s'ouvrir à la pluralité des manifestations du réel. C'est pour cette raison qu'il doit constamment rappeler à Roméo, et allégoriquement au poète français victime de sa tentation gnostique, la nécessité pour l'idéalisme de sa parole poétique de se transformer de plus en plus en un «idéalisme renversé ⁷⁵ ».

33

La parole de traduction de Bonnefoy s'ouvre avec plaisir à cet Étranger que Mercutio représente pour la poésie française. Le poète français, désormais «disciple ⁷⁶ » du poète élisabéthain, essaye en effet d'absorber et même d'amplifier ce «devoir de trivialité ⁷⁷ » qui caractérise la tradition poétique anglaise, en se laissant féconder heureusement par la vitalité et l'énergie de la voix de Mercutio. L'extrait suivant le montre :

MERCUTIO

Without his roe, like a dried herring. O flesh,
flesh, how art thou fishified!

Now is he for the numbers that Petrarch
flowed in. Laura to his lady was a kitchen-
wench - marry, she had a better love to be-
rhyme her! - Dido a dowdy, Cleopatra a gipsy,
Helen and Hero hildings and harlots, Thisbe a
grey eye or so, but not to the purpose.

Signior Romeo, bon jour!

There's a French salutation to your French
slop.

You gave us the counterfeit fairly last night.

ROMEIO

Good morrow to you both. What counterfeit
did I give you?

MERCUTIO

The slip, sir, the slip. Can you not conceive?

ROMEIO

Pardon, good Mercutio. My business was
great; and in such a case as mine a man may
strain courtesy.

MERCUTIO

Rien que les os, un vrai hareng saur! Ô chair, ô chair, comme
te voici poissonifiée!

Il en est maintenant à ces rythmes dont Pétrarque débordait.
Laure auprès de sa dame n'était qu'une fille de cuisine (mais,
par la Vierge! elle avait un meilleur amant pour la mettre en
vers), Didon, une dondon, Cléopâtre, une saltimbanque,
Hélène et Héro des drôlesses et des putains, et Thisbé, un œil
gris ou quelque chose comme cela, mais loin du compte.

Signor Roméo, bonjour !

C'est un salut français pour vos hauts-de-chausses à la
française.

Vous nous avez bien roulés la nuit dernière.

ROMÉO

Bonjour, tous les deux. Comment vous ai-je roulés?

MERCUTIO

En sautant, monsieur, en sautant. Ne voyez-vous pas?

ROMÉO

Pardon, mon bon Mercutio. J'avais une affaire très
importante. Et dans un cas comme était le mien, on peut faire
violence à la politesse.

MERCUTIO

That's as much as to say, such a case as yours
constrains a man to bow in the hams.

ROMEO

Meaning to curtsy ⁷⁸ .Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II.4.37-54.

MERCUTIO

Dis plutôt à la peau des fesses... dans un cas comme était le
tien.

ROMÉO

Pour faire la révérence ⁷⁹ ?Bonnefoy, *Roméo et Juliette*, II.4.

34

Bonnefoy, de même que le poète anglais, accepte d'ouvrir sa parole poétique à la prose, donc à la dimension du quotidien; il nous présente un Mercutio qui, comme celui de Shakespeare, se sert d'un langage expressif et emphatique. Le poète veut que ses personnages shakespeariens soient vivants, «présent[s] devant nous ⁸⁰ », tout comme ceux de Shakespeare. Un premier témoignage en est les structures disloquées, les mises en relief, très fréquentes en traduction, les tournures syntaxiques telles que «comme te voici poissonnifiée», ou encore l'intensification de la fréquence des points d'exclamation.

35

L'ouverture du lexique au registre familier, parfois même vulgaire, est un phénomène remarquable dans le passage cité, comme dans bien d'autres de la pièce, surtout quand ce sont des personnages populaires qui parlent, comme par exemple la nourrice, Pierre ou les musiciens. Bonnefoy est donc attentif non seulement à la nature orale de la parole shakespearienne, mais également à la pluralité des voix de l'original, dont sa poésie se fait l'expression et même parfois l'amplification. Nous voyons également, dans ce passage, que l'intensification du registre familier, du registre vulgaire ou des allusions sexuelles devient une stratégie de compensation, quand il n'a pas été possible de recréer les jeux de mots de l'original. Le choix de rendre le jeu sur «counterfeit» et «slip» par un terme du registre familier («roulé») et une allusion sexuelle («en sautant»), qui n'était pas présente dans l'original, en est un exemple.

36

Il faut ajouter que le poète français se montre aussi très attentif à la dimension sonore des jeux de mots, qu'il essaye toujours de les reproduire dans sa langue, comme l'attestent les exemples «Dido a dowdy» traduit par «Didon, une dondon» et le jeu sur «courtesy [...] curtsy», en français «politesse [...] peau des fesses». Mais l'exemple le plus significatif, de ce point de vue, est la traduction de «Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified!» par «Rien que les os, un vrai hareng saur! Ô chair, ô chair, comme te voici poissonnifiée!». Dans le texte de départ, le jeu de mots tourne autour du terme «roe», qui signifie aussi bien cerf qu'œufs de poisson. Au niveau phonique, le mot est également riche de signifiés: «ro» est en effet la première syllabe de Roméo, mais aussi de Rosaline, dont Romeo, d'après Mercutio, est encore amoureux. En outre, «without his ROe», il ne reste du nom Romeo que MEO, qui rappelle phoniquement le cri de douleur («O me!») de l'amant désespéré ⁸¹ . Bonnefoy réussit en traduction à recréer la richesse de signifiés de l'original. Avec l'expression «rien que les os», il garde l'ambiguïté de «os», au sens de partie du corps, mais aussi comme homophone du Ô d'imploration. «Rien que les o», au sens de rien que les voyelles «o» du nom Roméo, comme «without his roe», renvoie en effet au cri de douleur de l'amant souffrant («Ô!») qui était suggéré dans l'original («O me!»). Bonnefoy, en outre, nous fait réécouter la syllabe «ro», même si ce n'est là probablement qu'un effet involontaire, ou, comme le dirait Meschonnic, un effet de «signifiance ⁸² ». Ce qui, lu à voix haute, donne:

37

R O R R O R O R O

38

Rien que les Os, un vRai haReng sAUR ! Ô chaiR, Ô chaiR, cOmme te voici poissonnifiée !

39

Nous entendons l'intensification des sons «r» et «o»; les deux phonèmes, rapprochés, recréent ainsi en traduction l'écho de cette syllabe «ro» qui jouait un rôle si essentiel dans le texte de départ.

40

L'intensification des effets d'allitération est, nous l'avons vu, un phénomène très répandu dans la pratique traductive de Bonnefoy. Il s'agit, à notre avis, non seulement d'une nécessité de sa parole poétique, mais également d'une forme de fidélité à la «lettre» de l'original – même s'il faut préciser que Bonnefoy ne croit pas à cette possibilité ⁸³ – puisque, pour Shakespeare, la dimension matérielle et sonore de la parole est essentielle. Mc Donald, parmi bien d'autres, affirme en effet que, pour le poète anglais, «the reification of language is a virtue» et que «the consciousness of its sensory properties unites the audience in common experience ⁸⁴ ». Bonnefoy, en essayant de revivre l'expérience de création shakespearienne et d'être le plus fidèle possible à sa «poésie de théâtre ⁸⁵ », choisit ainsi d'intensifier la dimension physique et vocale de sa parole, qui, comme celle du poète élisabéthain, naît du corps pour se faire substance et donc présence scénique. Il y a, comme le confirme Déprats, une véritable «*physique* ⁸⁶ » du langage dramatique shakespearien, et la première tâche du traducteur de Shakespeare est justement celle «de tenter de ressaisir le geste qui institue l'œuvre et commande la parole théâtrale ⁸⁷ ».

IV. Conclusions

41

Les traductions shakespeariennes de Bonnefoy, grâce à ce double mouvement dialogique de recréation et d'ouverture à l'Étranger, sont en conclusion poétiques, ou mieux, «poïétique[s]», comme le dirait Regard ⁸⁸ . Elles adhèrent à leur modèle, s'imprègnent de son discours avec respect et se laissent pénétrer de lui avec émerveillement, tout en étant également une nouvelle création et le lieu privilégié d'une nouvelle révélation de l'original. Comme le confirme Regard: «la traduction poïétique aura pour tâche de restituer dans l'éclaircie de notre langue la vérité originelle, de se constituer comme l'avènement de cette vérité ⁸⁹ ». Les traductions shakespeariennes de Bonnefoy réalisent, comme le dirait Berman, une nouvelle «manifestation ⁹⁰ » du texte de départ, à savoir un dévoilement de son essence et un rajeunissement qui confirme son actualité.

42

La notion clé est, à ce propos, celle d'un renouvellement de l'expérience poétique, au double sens de partage du moment qui a donné naissance à la création artistique, et d'expérience de l'altérité du monde qui détermine un processus de maturation de la parole poétique. Le contact avec l'ailleurs de la poésie shakespearienne, avec la langue et la culture élisabéthaine, a aidé Bonnefoy dans sa recherche poétique d'une vérité authentique, puisque l'expérience de dialogue avec Autrui est pour lui essentielle afin de faire naître la parole poétique. La «conversation souveraine ⁹¹ » avec l'Étranger shakespearien commencée par la traduction a en effet permis au poète français de dépasser les fausses certitudes et les illusions dues à son expérience individuelle et à son appartenance à un contexte linguistique, culturel et idéologique historiquement déterminé. L'«arrière-pays» shakespearien dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy exprime alors l'exigence d'un appel à Autrui, à cette «grande présence inépuisable ⁹² » qu'est Shakespeare et qui devient la sève qui se propage dans les branches et nourrit

l'œuvre de Bonnefoy, lui permettant de trouver la forme de sa propre maturité poétique. Comme l'affirme d'ailleurs Berman: «pour accéder à ce qui, sous le voile d'un devenir autre, est en vérité un devenir-soi, le même doit faire l'expérience *de ce qui n'est pas lui* ⁹³ ». Ce sera alors peut-être l'activité de traducteur, toujours en rapport osmotique avec celle de poète, qui aura aidé Bonnefoy à «porter à maturité quelques-uns des fruits encore verts sur les branches ⁹⁴ » de son œuvre.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter, «Die Aufgabe des Übersetzers», *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, IV, I, p. 9-21.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, «La Psychanalyse dans l'espace de la traduction», in Arseguel Gérard (éd.), *Art, littérature et psychanalyse: acte des rencontres de février 1986 à Marseille*, Marseille, Imprimerie A. Robert, 1987, p. 75-81.
- BONNEFOY, Yves, *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.
- BONNEFOY, Yves, *L'arrière-pays*, Paris, Flammarion, 1982.
- BONNEFOY, Yves, «Un acte de poésie. Entretien avec un journaliste», *La croix: l'événement*, 10-11 juillet 1988, p. 5.
- BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
- BONNEFOY, Yves, *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992.
- BONNEFOY, Yves, *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998.
- BONNEFOY, Yves, «Une Poésie d'amour et de mort: entretien», réalisé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marc Ruggeri, *Théâtre aujourd'hui* [Shakespeare, la scène et ses miroirs], 6 (1998), p. 44-48.
- BONNEFOY, Yves, *Lieux et destins de l'image: un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- BONNEFOY, Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, PU de Strasbourg, 2000.
- BONNEFOY, Yves, «Sur la traduction poétique (entretien préparé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marc Ruggeri)», in Pierre-Emmanuel Dauzat (éd.), *Cahiers de l'Herne* [Steiner], Paris, 2003, p. 201-215.
- BONNEFOY, Yves, *Les Planches courbes*, Paris, Gallimard, 2003.
- BONNEFOY, Yves, «La traduction de la poésie», in Roberta Ascarelli et Pierluigi Pellini (éd.), *Semicerchio. Rivista di poesia comparata* [Gli specchi di Bonnefoy e altre rifrazioni. Sulla traduzione poetica], XXX-XXXI (2004), p. 62-80.
- BONNEFOY, Yves, «Interview with Yves Bonnefoy», in John Naughton (ed.), *Shakespeare and the French poet*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 257-269.
- BONNEFOY, Yves, «Le «Canzoniere» en sa traduction», *Conférence* (Meaux), 20 (2005), p. 151-167.
- BONNEFOY, Yves, «Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare», in Yves Peyré et Pierre Kapitaniak (éd.), *Shakespeare poète. Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 2006*, Paris, Société française Shakespeare, 2007, p. 13-38.
- BONNEFOY, Yves, «Les sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie», in William Shakespeare, *Les sonnets*, précédés de *Vénus et Adonis* et du *Viol de Lucrèce*, Préface et traductions d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2007, p. 7-38.
- BONNEFOY, Yves, *Ce qui fut sans lumière suivi de Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, 2007.

- BONNEFOY, Yves, «La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs», *Littérature* [Yves Bonnefoy et la traduction], 150 (2008), p. 9-24.
- BRUNEL, Pierre, «Traduire Shakespeare», *Magazine Littéraire*, 421 (2003), p. 61-62.
- CHAR, René, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983.
- CHOUCHANIK, Thamrazian, *Le rêve d'Yves Bonnefoy. Une poétique de la traduction*, thèse de doctorat de littérature française, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2006.
- DÉPRATS, Jean-Michel, «Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne», in William Shakespeare, *Tragédies*, Préface et traductions de Jean-Michel Déprats, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 2002, p. 79-121.
- FINCK, Michèle, «Yves Bonnefoy et Yeats: «The Lake Isle of Innisfree» et la musique de paysage», in Daniel Lançon (éd.), *Yves Bonnefoy et le XIX^{ème} siècle: vocation et filiation*, Tours, Université de Tours, 2001, p. 255-287.
- HIMY, Olivier, *Yves Bonnefoy*, Paris, Ellipses, 2006.
- JACKSON, John E., *À la souche obscure des rêves: la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993.
- LAWLER, James, «Bonnefoy lecteur de Shakespeare», *Critique*, 665 (2002), p. 782-794.
- McDONALD, Russ, *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford, OUP, 2001.
- MESCHONNIC, Henri, et DESSONS, Gérard, *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- NÉE, Patrick, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004.
- REGARD, Frédéric, «Ce que signifie un titre: pour une traduction «poétique» de Pincher Martin», *Cahiers sur la poésie*, 1 (1984), p. 75-88.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, dir. Pierre Brunel, Librairie Générale Française, coll. «La Pochothèque», 1999.
- ROUDAUT, Jean, «Yves Bonnefoy, une grande présence inépuisable», *Magazine littéraire* [Dossier Shakespeare], 393 (2000), p. 62.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, edited by John Dover Wilson, *The New Shakespeare*, Cambridge, CUP, 1947.
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, edited by John Dover Wilson, *The New Shakespeare*, Cambridge University Press, 1955.
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, edited by Brian Gibbon, coll. «The Arden Shakespeare», London, Methuen, 1980.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette, Macbeth*, préface et traductions d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2005.
- THÉLOT, Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983.
- SHAKESPEARE, William, «La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy», in Michèle Finck (éd.), actes du colloque *Yves Bonnefoy: poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1995, p. 103-119.
- PAIRE, Alain (éd.), *L'Arc* [Yves Bonnefoy], 66 (1976).
- LANÇON, Daniel et ROMER, Stephen (éd.), *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*, Tours, PU François Rabelais, 2007.

Notes

- 1 Bonnefoy parle, dans son interview avec Naughton, de «poetic brotherhood», «Interview with Yves Bonnefoy», in John Naughton

- (ed.), *Shakespeare and the French poet*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 262. La traduction dans le texte est de moi.
- 2 Yves Bonnefoy, «Un acte de poésie. Entretien avec un journaliste», *La croix: l'événement*, 10-11 juillet 1988, p. 5.
- 3 Yves Bonnefoy, «La traduction poétique. Entretien avec Sergio Villani», *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 76.
- 4 Ces traductions ont été ensuite rééditées, souvent avec des remaniements, chez Mercure de France et chez Gallimard (Folio).
- 5 Yves Bonnefoy, «Traduire Shakespeare», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p. 86.
- 6 *Les Sonnets* ont été publiés pour la première fois chez Einaudi, dans une édition trilingue, avec les traductions d'Ungaretti; ils ont ensuite été revus et corrigés d'une façon radicale pour la version bilingue de Gallimard de 2007.
- 7 Jean Roudaut, «Yves Bonnefoy, une grande présence inépuisable», *Magazine littéraire*[Dossier Shakespeare], 393 (2000), p. 62.
- 8 Pour comprendre le rôle essentiel que la poésie de Shakespeare a joué dans le développement de l'expérience poétique de Bonnefoy, il suffit de penser que le poète avoue que «la réflexion de Shakespeare dans *Le Conte d'hiver* [l']a retenu dans un de [s]es livres de poésie» (Yves Bonnefoy, «Shakespeare sur scène», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p. 114). Le livre auquel le poète se réfère est *Dans le leurre du seuil*, recueil qui est considéré par plusieurs critiques comme l'un des sommets de sa production poétique et comme l'expression d'une nouvelle maturité poétique (Voir notamment Philippe Jacottet, «Une lumière plus mûre», *L'Arc*, 66 (1976), p. 25).
- 9 Yves Bonnefoy, «La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs», *Littérature* [Yves Bonnefoy et la traduction], 150 (2008), p. 9-24.
- 10 *Ibid.*, p. 11. Comme le confirme Brunel, en effet: «L'écrivain élisabéthain est présent partout, et il innerve aussi bien les recueils de poésie que les livres de réflexion. Du «pays du sang» dans *Anti-Platon* (1947) et des «terrasses» de Douve (1953), proches peut-être de celles du château royal d'Elseur au dernier recueil poétique *Les planches courbes* [...] où repasse un souvenir du monologue d'Hamlet: «un même effacement, / Désirer, prendre, / Presque de même poids/ être, ne pas être»» (Pierre Brunel, «Traduire Shakespeare», *Magazine Littéraire*, 421 (2003), p. 62).
- 11 Yves Bonnefoy, «Vers Shakespeare: l'idée grecque de la parole tragique», *Lieux et destins de l'image: un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.140.
- 12 Walter Benjamin, «Die Aufgabe des Übersetzers», *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, IV, I, p. 9-21.
- 13 Yves Bonnefoy, «La traduction de la poésie», *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 153.
- 14 *Ibid.*, p. 215-216.
- 15 Yves Bonnefoy, «Sur la traduction poétique (entretien préparé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marc Ruggeri)», in Pierre-Emmanuel Dauzat (éd.), *Cahiers de l'Herne* [Steiner], Paris, 2003, p.211.
- 16 Yves Bonnefoy, «La communauté des traducteurs», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p.36. Étant donné la proximité de la réflexion de Bonnefoy et de Valéry à propos de la traduction poétique, il n'est pas étonnant que Bonnefoy cite le célèbre «état chantant» dont parle Valéry.
- 17 Yves Bonnefoy, «La traduction poétique. Entretien avec Sergio Villani», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p. 78.
- 18 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, p. 23.
- 19 Yves Bonnefoy, «La présence et l'image», *Entretiens sur la poésie (1972-1990), op. cit.*, p. 198.
- 20 Yves Bonnefoy, «La communauté des traducteurs», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p.29-30.
- 21 Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004, p. 77.
- 22 Cfr. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, op. cit.* Voir également, à ce propos, la thèse de Thamrazian Chouchanik, *Le rêve d'Yves Bonnefoy. Une poétique de la traduction*, thèse de doctorat de littérature française, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2006, notamment le chapitre 2 (deuxième partie).
- 23 Yves Bonnefoy, «La communauté des traducteurs», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p. 26.
- 24 *Ibid.*, p. 41.
- 25 *Ibid.*, p. 44.
- 26 Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris, Flammarion, 1982, p. 7.
- 27 Olivier Himy, *Yves Bonnefoy*, Paris, Ellipses, 2006, p. 126.
- 28 Yves Bonnefoy, «Sur la fonction du poème», *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 278.
- 29 Voir Yves Bonnefoy, «La traduction de la poésie», in Roberta Ascarelli et Pierluigi Pellini (éd.), *Semicerchio. Rivista di poesia comparata* [Gli specchi di Bonnefoy e altre rifrazioni. Sulla traduzione poetica], XXX-XXXI (2004), p. 79-80.
- 30 Voir Yves Bonnefoy, «Avant-propos», *La communauté des traducteurs, op. cit.*, p. 11.
- 31 *Ibid.*, p. 12.
- 32 Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays, op. cit.*, p. 99.
- 33 *Ibid.*, p. 101 et 106.
- 34 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis,*

Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, op. cit.

35 *Ibid.*, p. 21.

36 Voir *Ibid.*, p. 22.

37 *Ibid.*, p. 23.

38 *Ibidem.*

39 Voir *Ibid.*, p. 21.

40 Olivier Himy, *Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 126.

41 John E. Jackson, *À la souche obscure des rêves: la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 167.

42 Yves Bonnefoy, «Comment traduire Shakespeare?», *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 206-207.

43 Pour lui, la traduction est en effet *Theilnahme* (participation), *Spiegelung*, (reflet), *Verjüngung* (rajeunissement) et *Auffrischung* (régénération). (Voir Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, op. cit., p. 105).

44 Yves Bonnefoy, «Traduire la poésie (2). Entretien avec Jean-Pierre Attal», *La communauté des traducteurs*, op. cit., p. 65.

45 Yves Bonnefoy, «Le «Canzoniere» en sa traduction», *Conférence* (Meaux), 20 (2005), p. 365.

46 Yves Bonnefoy, «Une Poésie d'amour et de mort: entretien», réalisé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marc Ruggeri, *Théâtre aujourd'hui* [Shakespeare, la scène et ses miroirs], 6 (1998), p. 46.

47 Yves Bonnefoy, «Un Acte de poésie, entretien avec un journaliste», *La Croix: l'évènement*, op. cit., p. 5.

48 Yves Bonnefoy, «La communauté des traducteurs», *La communauté des traducteurs*, op. cit., p. 21.

49 Yves Bonnefoy, «Le «Canzoniere» en sa traduction», *Conférence*, op. cit., p. 376-377.

50 Yves Bonnefoy, «Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare», in Yves Peyré et Pierre Kapitaniak (éd.), *Shakespeare poète. Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 2006*, Paris, Société française Shakespeare, 2007, p. 18.

51 Voir Yves Bonnefoy, «Les sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie», *Les sonnets*, précédés de *Vénus et Adonis* et du *Viol de Lucrèce*, Paris, Gallimard, 2007, p. 25.

52 Yves Bonnefoy, «Shakespeare et la poésie», in Daniel Lançon et Stephen Romer (éd.), *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2007, p. 66.

53 *Ibid.*, p. 65.

54 Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, 2007, p. 139.

55 James Lawler, «Bonnefoy lecteur de Shakespeare», *Critique*, 665 (2002), p. 793.

56 William Shakespeare, *Macbeth*, edited by John Dover Wilson, *The New Shakespeare*, Cambridge, CUP, 1947, p. 23-24. L'édition critique que nous avons choisie est celle que Bonnefoy a utilisée et qu'il signale dans sa postface à la traduction.

57 William Shakespeare, *Roméo et Juliette, Macbeth*, Préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2005 [1985], p. 223-224.

58 Michèle Finck, «Yves Bonnefoy et Yeats: «The Lake Isle of Innisfree» et la musique de paysage», in Daniel Lançon (éd.), *Actes du colloque Yves Bonnefoy et le XIXème siècle: vocation et filiation*, Tours, Université de Tours, 2001, p. 261.

59 Voir Yves Bonnefoy, «L'inquiétude de Shakespeare», *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*, op. cit., p. 13.

60 Yves Bonnefoy, «Entretien avec John E. Jackson», *L'Arc*, op. cit., p. 92.

61 Voir Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 142.

62 *Ibid.*, p. 36.

63 *Ibid.*, p. 52.

64 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, dir. Pierre Brunel, Librairie Générale Française, coll. «La Pochothèque», 1999, p. 441.

65 Il s'agit également d'un choix qui témoigne de la volonté de Bonnefoy d'écouter le rythme de la poésie shakespeareienne et de ce pentamètre qu'il définit «boiteux mais ramassé sur soi, prêt à tout, irrationnel, indomptable», et qui est donc «par excellence le lieu héroïque et tragique» (Yves Bonnefoy, «Le lieu, l'heure, la mise en scène», *La communauté des traducteurs*, op. cit., p. 124).

66 Yves Bonnefoy, «Baudelaire contre Rubens», *Le nuage rouge*, op. cit., p. 76.

67 Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 113.

68 Jérôme Thélot, «La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy», in Michèle Finck (éd.), *Yves Bonnefoy: poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1995, p. 73.

69 *Ibid.*, p. 74.

70 Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Paris, Gallimard, 2003, p. 79.

71 Jérôme Thélot, «La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy», in Michèle Finck (éd.), *Yves Bonnefoy: poésie, peinture, musique*, op. cit., p. 72.

72 Le vers de onze syllabes est en effet le pivot du mouvement traductif pour Bonnefoy. Il s'agit d'«un vers [...] dont la coupe fait nécessairement alterner le pair et l'impair, l'intemporel et le temps, l'intelligible et l'incarnation» (Yves Bonnefoy, «Shakespeare sur

scène», *La communauté des traducteurs*, op. cit., p. 109). Son rythme instable, associé pourtant à son retour constant dans la suite des vers libres, fait allusion à la régularité «imparfaite» du pentamètre shakespearien et à sa capacité polymorphique de s'adapter à la multiplicité des rythmes de l'existence.

73 Yves Bonnefoy, «La poésie française ou le principe d'identité», *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 272-273.

74 Yves Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, op. cit., p. 184.

75 *Ibid.*, p. 185.

76 Yves Bonnefoy, « Un acte de poésie. Entretien avec un journaliste », *La croix : l'événement*, op. cit., p. 5.

77 Yves Bonnefoy, « La poésie française ou le principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, op. cit., p. 272.

78 William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, edited by John Dover Wilson, *The New Shakespeare*, Cambridge, CUP, 1955, p. 42-43.

L'édition critique que nous avons choisie est celle que Bonnefoy a utilisée et qu'il signale dans sa postface à la traduction.

79 *Ibid.*, p. 85-86.

80 Yves Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, op. cit., p. 177.

81 William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, edited by Brian Gibbon, coll. « The Arden Shakespeare », London, Methuen, 1980, p. 144.

82 Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 44.

83 Yves Bonnefoy, « Traduire les sonnets de Shakespeare », *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, op. cit., p. 223.

84 Russ McDonald, *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford, OUP, 2001, p. 8.

85 Yves Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, op. cit., p. 208.

86 Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *Tragédies*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002, p. 112.

87 *Ibid.*, p. 113.

88 Voir Frédéric Regard, « Ce que signifie un titre : pour une traduction « poétique » de Pincher Martin », *Cahiers sur la poésie*, 1 (1984), p. 75-88.

89 *Ibid.*, p. 86.

90 Antoine Berman, «La Psychanalyse dans l'espace de la traduction», in Arseguel Gérard (éd.), *Art, littérature et psychanalyse: acte des rencontres de février 1986 à Marseille*, Marseille, Imprimerie A. Robert, 1987, p. 76.

91 René Char, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 709.

92 Jean Roudaut, « Yves Bonnefoy, une grande présence inépuisable », *Magazine littéraire [Dossier Shakespeare]*, op. cit., p. 62.

93 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, op. cit., p. 74.

94 Yves Bonnefoy, « Traduire la poésie (2). Entretien avec Jean-Pierre Attal », *La communauté des traducteurs*, op. cit., p. 65.

Pour citer cet article

Sara Amadori (2010). "L'«arrière-pays» shakespearien dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy". *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne - Shakespeare en devenir* | N°4 - 2010.

[En ligne] Publié en ligne le 07 juin 2010.

URL : <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=395>

Consulté le 25/10/2019.

A propos des auteurs

Sara Amadori

Sara Amadori a obtenu sa maîtrise en 2005 à l'École Supérieure de Langues Modernes pour Interprètes et Traducteurs de Forlì (Université de Bologne), avec un mémoire portant sur «La sfida del senso: il movimento della lettura e l'ipotesi traduttiva di "Le marteau sans maître" di René Char» (évaluation: 110 / 110). À ce jour, elle est inscrite en quatrième année de doctorat de recherche en Langues, Cultures et Communication Interculturelle, auprès du Département d'études interdisciplinaires en Traduction, Langues et Cultures (SITLeC) de l'Université de Bologne. Son travail de thèse porte sur les traductions de Shakespeare par Yves Bonnefoy. Elle a participé au colloque international *La traduction de la poésie: outil de critique littéraire* à Perros-Guirec (12-13 septembre 2008), aux *Journées internationales d'études sur la traduction* à Cefalù

(30-31 octobre – 1 novembre 2008), à la *Journée d'études doctorales de langue française en Italie* à Pescara (27 novembre 2009). Elle a publié les articles suivants: «Il movimento della lettura e la sfida della traduzione nella poesia di René Char», *Intralinea*, 9 (2007); «Dal testo alla scena – Macbeth e oltre», *Mediazioni*, 6 (2009); «Traduzione come dialogo tra poetiche: le traduzioni chariane di Vittorio Sereni», in Antonio Velez (éd.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione*, vol. 1, Palermo, Herbita, 2009.