

STÉPHANIE ROESLER

Université McGill

Bonnefoy et Shakespeare : la traduction comme vecteur de rencontre

Pour le poète français Yves Bonnefoy, la traduction de la poésie est essentiellement une rencontre avec un autre poète dans sa langue de poésie¹. Cette rencontre est possible à travers le texte lui-même car le poète est présent dans chacun de ses mots. Mais aller à la rencontre de la parole de l'autre c'est aussi aller à la rencontre de la langue dans laquelle il écrit et de la manière dont le poète a su la manier. Le texte original se révèle donc espace de rencontre avec un auteur et sa langue. Mais cette rencontre est-elle réellement possible ? La langue du texte source, dans sa différence, n'est-elle pas obstacle à la traduction ou, en tout cas, à une rencontre authentique ? Au fil de sa traduction des textes de Shakespeare (qui sont œuvres de poésie pour Bonnefoy), entamée en 1956, Yves Bonnefoy s'est livré à une réflexion comparatiste entre l'anglais et le français, dont il a relevé les différences fondamentales. Celles-ci ne l'ont pourtant pas découragé de traduire l'anglais de Shakespeare en français, bien au contraire, car selon Bonnefoy les langues ont à apprendre l'une de l'autre et les traditions poétiques plus encore. Nous verrons ainsi comment, dans ses traductions, la langue de poésie se révèle à la fois espace et vecteur de rencontre entre deux poètes et leurs langues. Un dialogue se produit entre l'anglais de Shakespeare et le français de Bonnefoy, et ce grâce à et à travers une langue poétique nouvelle, un français informé par l'anglais de Shakespeare, si bien que le texte de traduction se fait la matérialisation même de la rencontre qui s'est produite entre deux langues et deux poétiques. En outre, ce texte révèle la présence poétique de Bonnefoy : il est le fruit d'un acte créateur. Ultimement, la traduction nous donne à lire

Shakespeare tel que Bonnefoy l'a perçu et a su le rendre dans sa langue de poésie.

Traduire peut être partiellement défini par l'acte de faire passer d'une langue à une autre ; or, celles-ci peuvent se révéler très différentes, surtout si leurs origines étymologiques divergent. L'entreprise de traduction de l'œuvre shakespearienne a ainsi fait réfléchir Bonnefoy aux caractéristiques de l'anglais et du français, qui ont selon lui deux approches opposées du réel, et plus encore à leur emploi poétique. Dans « La poésie française et le principe d'identité² », Bonnefoy a posé les jalons de cet écart qu'il dit sentir entre l'anglais et le français. Ce qui le frappe, dans la langue anglaise, c'est son extraordinaire aptitude à décrire le réel dans chacun de ses détails, notamment du fait d'une grande richesse lexicale. En anglais, « Une nuée d'expressions permettent de saisir avec autant de précision que de promptitude la façon dont l'événement – tout devient événement – se propose à la conscience immédiate³ ». Bonnefoy caractérise l'anglais par sa capacité à aborder le réel de manière empirique, par son extrême « pouvoir de photographier⁴ ». L'anglais est aussi une langue qui s'attache d'abord aux apparences – à la signification de ce qui s'offre immédiatement à nos sens – plutôt qu'aux essences, comme c'est le cas du français. « Ce qu'il me semble évident de notre langue », écrit Bonnefoy, « c'est que ses mots connotent pour la plupart, non des aspects empiriquement définis, mais des entités qui ont l'air d'exister en soi, comme supports d'attributs qu'auront à déterminer et différencier les diverses sortes de connaissances⁵ ». Ainsi, le français cherche à exprimer avec précision un Intelligible⁶ et tend à identifier réalité et raison, ce que Bonnefoy appelle le *principe d'identité*⁷.

C'est dans un essai sur Shakespeare, « Shakespeare et le poète français⁸ », texte écrit en 1959, donc six ans avant

« La poésie française et le principe d'identité⁹ » (1965), que Bonnefoy avait abordé pour la première fois les différences fondamentales entre l'anglais et le français. Il caractérise en ces termes la langue de Shakespeare, qui

se voue à un objet situé hors de lui, comme d'ailleurs l'anglais le permet. Les substantifs s'effacent devant la chose qui apparaît à nos yeux tout à découvert, jetée dans son devenir. Les adjectifs invariables saisissent la qualité comme le ferait un photographe, sans poser, comme l'accord français de l'adjectif et du nom, le problème métaphysique du rapport de la qualité et de la substance. Il croit à la réalité de ce qui s'offre au regard, il ne veut pas faire l'hypothèse d'une réalité différente, d'un autre règne. Il croit à l'aspect tangible des choses.¹⁰

Ce passage contient une opposition implicite entre l'anglais et le français qui est, on le déduit, du côté non de la réalité mais de l'abstraction, non des choses, mais des substances (et des substantifs). Pour caractériser plus avant cette opposition entre les deux idiomes et leurs poésies respectives, Bonnefoy en vient à définir la nature du mot dans les deux langues, plus précisément le rapport du mot à la chose¹¹. En français

le mot ne semble poser ce qu'il désigne que pour exclure aussitôt de l'espace du poème tout ce qui n'est pas désigné. Dire, ce n'est plus commencer de décrire ce qui est, mais s'enfermer avec certaines choses élues dans un monde plus simple et clos.¹²

Le français tend à substituer au monde réel un univers abstrait, fait d'essences intelligibles. Dire, en français, c'est créer un monde coupé de l'immédiat, de la temporalité et de la finitude. Bonnefoy constate que les mots français « font de l'œuvre un monde clos, une sphère¹³ ». Le plus parfait représentant de ce caractère fondamental de la langue française, de ce *principe d'exclusion*¹⁴ est Racine, dont le style s'oppose radicalement à celui de Shakespeare. Bonnefoy conclut que « le mot anglais est ouverture (ou surface) et le mot français est fermeture (ou

profondeur)¹⁵ ». D'un côté l'extraordinaire richesse lexicale de l'anglais, de l'autre une certaine sécheresse du français; d'un côté une ouverture au réel, de l'autre l'oubli de la réalité empirique. « D'une part le *miroir* et, dans la poésie française, la *sphère*¹⁶ ». Bonnefoy caractérise finalement le français comme « platonicien », c'est-à-dire du côté des Idées, et l'anglais comme « une sorte d'aristotélisme passionnel¹⁷ », c'est-à-dire porté vers le monde sensible et l'existence ici-bas. Ainsi les deux idiomes s'opposent par leurs métaphysiques contraires.

On constate à ce stade que Bonnefoy ne se contente pas d'une simple comparaison linguistique entre l'anglais et le français : il construit un véritable système philosophique qui l'amène à caractériser, de façon finalement assez subjective, les essences profondes de l'anglais et du français¹⁸. En outre, lorsqu'il étudie l'anglais à travers les œuvres de Shakespeare, il cherche moins à mener une analyse stylistique de la langue poétique du barde qu'à appuyer sur celle-ci sa réflexion philosophique sur l'anglais et le français et leurs métaphysiques contraires. Tout se passe finalement comme si Shakespeare était une sorte de figure emblématique, le plus parfait représentant du réalisme et de la concrétude de la langue anglaise aux yeux de Bonnefoy. En effet, Jean Michel Déprats, autre traducteur contemporain de Shakespeare, s'est lui aussi livré à une étude stylistique de la langue du poète élisabéthain et a démontré les difficultés de rendre cette langue en français, mais il se contente de quelques remarques linguistiques et comparatistes, sans généralisation, et en ne cherchant pas à en définir la métaphysique de l'anglais pas plus que celle du français¹⁹.

La langue et la poésie de Shakespeare sont en fait la source et la matière essentielles des analyses comparatistes de Bonnefoy. En voici un indice : dans « La poésie française et le principe d'identité », Bonnefoy notait qu'en anglais : certaines « grandes essences [...] qui sont du fond universel de notre rapport au monde²⁰ » sont cependant présentes, parallèlement à l'approche empirique du réel qui caractérise cette langue. Et

c'est de ce contraste entre ce que Bonnefoy appelle « la conscience de l'Un²¹ » et la description du sensible dans son foisonnement, que la poésie anglaise « puise sa remarquable énergie²² ». Or cette union paradoxale entre le « singulier » (soit « l'immédiat », le sensible) et l'universel (soit « l'intelligible »), c'est essentiellement chez Shakespeare que Bonnefoy la trouve. D'une part, cette tension apparaît au niveau de la langue même, d'abord dans le double fond saxon et latin de la langue anglaise, les mots saxons plus courts étant davantage du côté du réel pour Bonnefoy, tandis que les mots d'origine romane, plus longs et souvent du côté de l'abstrait, rejoignent l'Intelligible tout en étant un point de contact avec la langue française²³. En outre, cette opposition entre sensible et intelligible est palpable dans « les métaphores contradictoires, les images ébauchées et abandonnées, les vers interrompus²⁴ » de la langue du barde, chaos qui révèle « que Shakespeare est à la fois désireux d'intérioriser le réel [...] et de sauver la richesse d'une langue qui a des mots si nombreux pour dire l'aspect des choses²⁵ ». D'autre part, c'est au niveau plus vaste des pièces de Shakespeare, dans leur substance, leurs enjeux ou leurs personnages que Bonnefoy perçoit cette fructueuse opposition : « [s]'il fallait que je résume d'un mot l'impression que me fait le théâtre de Shakespeare, je dirais que je ne vois pas d'opposition, dans son théâtre, entre l'universel et le singulier²⁶ », écrit Bonnefoy, qui explique que :

Shakespeare s'attache aux *actes* de l'homme qui ne sont jamais « singuliers » puisqu'ils participent des catégories universelles de la conscience qui les prépare, mais qui n'atteignent jamais [...] la plénitude et la netteté de l'universel, ayant à composer avec l'irréductible hasard.²⁷

Dans ses pièces, Shakespeare observe l'homme, qui est à la fois un individu et l'universel. Ainsi, sa langue poétique est-elle en parfait accord avec le thème fondamental de son écriture. Il semble en fait que Shakespeare apparaisse aux yeux de Bonnefoy comme le plus parfait représentant de la

métaphysique de la langue anglaise, le seul poète chez qui la forme vient servir le fond et le fond est l'explication de la forme. Une telle osmose pose un réel défi au traducteur.

Bonnefoy traducteur de Shakespeare est confronté à une langue qu'il juge radicalement différente de la sienne – mais que pourtant il admire profondément. Comment, dès lors, traduire Shakespeare en français ? Les deux langues peuvent-elles se rencontrer grâce au traducteur ? Est-ce là sa tâche ? La différence entre l'anglais et le français explique selon Bonnefoy le caractère médiocre des traductions de Shakespeare faites jusqu'en 1959, celles-ci n'ayant réussi qu'à opérer un compromis entre les structures si dissemblables des deux langues. Aucun traducteur n'est parvenu à saisir cette « dialectique de l'essence et de l'acte d'être²⁸ » propre à la langue poétique et aux pièces de Shakespeare. Pour Bonnefoy, quiconque veut traduire Shakespeare doit reconnaître que toute vraie traduction se doit d'être, au-delà de la fidélité au détail, une réflexion métaphysique, méditation d'une pensée sur une pensée différente, essai d'exprimer le vrai de cette pensée dans sa perspective propre, finalement interrogation sur soi²⁹.

Pour parvenir à traduire Shakespeare, il faut donc amener la poésie de langue française à se libérer du règne des concepts et des idées pour s'ouvrir au réalisme de ce qui est, à abandonner quelque peu l'universel pour se pencher sur le singulier. Au-delà d'une réflexion linguistique, il s'agit d'une réflexion métaphysique. Or c'est ce qu'avaient cherché à faire Baudelaire et Rimbaud, car ils avaient réalisé l'impasse dans laquelle était la poésie française, enfermée dans le règne de l'Intelligible, et Bonnefoy se veut leur successeur : il est pour lui nécessaire que la poésie française déchire le voile du concept et s'ouvre à plus de concrétude, qu'elle défie son héritage et ses structures pour s'ouvrir à l'expérience de la présence.

Il y a un point de contact possible entre la poésie française et la poésie anglaise. La poésie française moderne a pris conscience de la nécessité de s'ouvrir aux existences singulières, à la finitude de la vie terrestre et, par conséquent, elle a pu se rapprocher de l'intuition fondamentale de la poésie anglaise. C'est justement grâce à cette intuition partagée que « le réalisme de Shakespeare et l'idéalisme renversé de la poésie française récente peuvent désormais communiquer. L'un présente, décrit, ce que l'autre demande à vivre³⁰ ». La poésie française moderne cherche en effet à exprimer la réalité *hic et nunc* et en cela, elle tente d'apprendre de la poésie anglaise. Cette aspiration partagée à exprimer le sensible et la présence pourra établir un terrain d'échange entre les deux poésies et rendre possible la traduction. Elle est certes liée à un moment particulier : il a fallu que la poésie française réalise la voie sans issue qu'elle avait choisie pour accepter de se risquer sur un autre chemin, et en ce sens, Bonnefoy la compare à Hamlet³¹ :

il n'y a pas grande différence entre ce Hamlet comprenant que le règne de la loi est achevé, qu'il n'y a plus de légitimité que dans une décision subjective que rien ne fonde ou n'assure, quitte à risquer, comme le prince danois, l'angoisse, l'impossibilité d'agir, le silence.³²

Il est intéressant de remarquer ici que *Hamlet* est l'une des premières pièces de Shakespeare que Bonnefoy a entrepris de traduire, mais surtout elle est la seule qu'il a retraduit à cinq reprises, travaillant sans cesse à la rencontre entre les deux langues au cœur du texte. Ces retraductions révèlent d'autant plus leur intérêt si l'on voit en Hamlet, avec Bonnefoy, la figure du poète français moderne.

Désormais, malgré leurs réalités contraires, les poésies anglaise et française peuvent entrer en contact, et vouloir traduire Shakespeare ne relève pas de l'impossible. Par son ouverture aux êtres, par son réalisme, Shakespeare présente ce que la poésie française demande à vivre. Ainsi :

ce qui est *dit* directement par Shakespeare pourra peut-être être suggéré, indirectement, dans une langue de traduction ajoutant à la fidélité au contenu explicite des œuvres originales une épreuve constante de tous ses moyens poétiques par le sentiment de l'*objet profond*.³³

Il s'agit donc moins, pour la langue française, de réfléchir aux structures, à l'aspect de la langue anglaise qu'à ce qui la porte à descendre plus en profondeur et en comprendre la métaphysique profonde. En s'ouvrant à la métaphysique de l'autre langue, la langue française sera amenée à s'ouvrir à ses structures et à sa façon de décrire le réel, ce qui l'engagera à une réflexion sur soi, voir à une lutte avec elle-même. Car, écrit Bonnefoy : « La traduction est dans l'affrontement de deux langues une épreuve métaphysique, morale, l'épreuve d'une pensée par une autre forme de pensée³⁴ ». Comment se manifeste cette mise à l'épreuve à laquelle il est nécessaire d'amener la langue française par le biais de la traduction? Le traducteur doit tenter d'infléchir les tendances du français, sa propension aux essences et à l'abstraction, et de l'ouvrir au réalisme de l'anglais. Romy Heylen écrit en ce sens :

*Trapped within the sphere of a Platonic idiom, the translator must seek a way to capture the real, Aristotelian nature of English: he or she must transform the "sphere" into a "mirror" capable of reflecting the nature of the original.*³⁵

Les traducteurs précédents ont échoué à la traduction de Shakespeare car ils se sont résignés au platonisme de la langue française, qu'ils n'imaginaient pas pouvoir ouvrir à l'aristotélisme de l'anglais et n'ont cherché qu'à transposer la langue de Shakespeare dans des équivalents français. Mais pour Bonnefoy, traduire ne signifie pas tenter de rendre un contenu par un matériau verbal plus ou moins équivalent, mais amener la langue d'arrivée, à s'ouvrir à l'autre langue et infléchir ainsi son regard sur le monde. La solution proposée par Bonnefoy est celle de l'« idéalisme renversé », c'est-à-dire d'un idéalisme ouvert au réalisme shakespearien, à condition

que la poésie française reconnaisse son désir d'exprimer la réalité sensible. Ainsi, une rencontre entre les deux langues, entre les deux poésies est-elle possible, selon Bonnefoy, ce qui ouvre les portes de la traduction.

Par ailleurs, si la traduction de Shakespeare est rendue possible par cette aspiration partagée à exprimer le sensible, cette traduction paraît être pour Bonnefoy – et c'est là toute l'originalité de sa pensée – la solution à l'impasse dans laquelle se trouvait la poésie française. La rencontre avec l'œuvre de Shakespeare acquiert donc une dimension salvatrice.

La traduction est en effet une chance, un bienfait pour la langue d'arrivée qui, par le contact avec la langue de l'autre, pourra se remettre en question et ainsi se renouveler de l'intérieur. Bonnefoy écrit ainsi :

une des grandes fonctions de la traduction est de mettre en évidence, de dénoncer, les limites dans lesquelles s'enferment, par paresse à vivre, les traditions poétiques dont le traducteur a hérité et qu'il a à subir, par conséquent, quand il se tente poète comme il faut quand on traduit un poème³⁶.

La traduction est un processus libérateur pour la langue d'arrivée et pour le traducteur, qui contribue à créer une nouvelle langue de poésie. En se frottant à Shakespeare, la langue poétique française s'ouvre à un autre regard sur le réel et se renouvelle ; le texte de la traduction porte les fruits de cette rencontre en poésie.

La manière dont la traduction se fait lieu de rencontre entre deux langues et deux poétiques contraires se révèle dans *Hamlet*, pièce traduite à cinq reprises par Bonnefoy, entre 1957 et 1988. Alors que dans les premières traductions, Bonnefoy usait d'un vocabulaire soutenu, souvent d'un registre plus élevé que celui employé par Shakespeare dans les mêmes passages, il va progressivement vers un lexique plus simple ; il s'ouvre même à ce qu'il appelle la « trivialité » de la langue anglaise, à laquelle il disait qu'il était nécessaire que se frotte la langue française³⁷, celle-ci devant revenir au monde du

relatif, de l'existence de tous les jours. À l'acte II, scène 2, l'expression « *Purpose is but the slave to memory* » est traduite dans un premier temps par « Serve de la mémoire est notre intention » (1957 à 78), formulation très littéraire, proche de la maxime ; elle devient, dans la traduction de 1988 : « La mémoire se joue de notre intention ». Dans cette même scène, au vers 257, l'expression « *outstretched heroes* » est d'abord rendue par « ostentatoires héros » ; puis Bonnefoy opte finalement pour « nos héros qui se gonflent » en 1988, troquant donc une expression soutenue contre des termes à la fois plus simples et plus concrets. Ainsi la traduction absorbe-t-elle certaines caractéristiques de la langue de Shakespeare : Bonnefoy accueille ici et là la trivialité de l'anglais en français. Parvient-il pour autant à concilier les métaphysiques contraires des deux langues ?

Le texte shakespearien, selon la tendance que Bonnefoy dit être celle de la poésie anglaise, abonde en adjectifs et en verbes, ces deux catégories grammaticales étant plus aptes à rendre le foisonnement et le mouvement propres au monde sensible. Or dans ses traductions de *Hamlet*, nombreuses sont les occurrences où Bonnefoy remplace un adjectif par un nom. Et les noms sont la catégorie favorite de la langue française qui, comme nous l'avons vu, cherche à exprimer les essences, à classer le réel en notions intelligibles. Ainsi, à l'acte III, scène 2, vers 76, l'expression « *damned ghost* » est rendu par « spectre de l'enfer » : l'adjectif « *damned* » devient donc le nom « enfer ». Au vers 66 de l'acte IV, scène 4 : « *My thoughts be bloody and be nothing worth* » est rendu par « Que ma pensée se voue au sang ou qu'elle avoue son néant » : on a donc deux noms pour deux adjectifs, puisque « sang » vient à la place de « bloody » et « néant » à la place de l'expression adjectivale « *nothing worth* ». Prenons l'exemple de verbes transformés en substantifs : à l'acte I, scène 2, vers 238 : « *While one with moderate haste might tell a Hundred* » est traduit par « Le temps de compter jusqu'à cent, sans se presser » (dès 1962), donc par une expression nominale plutôt qu'une tournure

verbale. Autre exemple, la façon dont la tournure « *against the burning zone* » (acte V, scène 1, vers 265) est rendue par « en la région du feu » (1957 à 62) puis « aux demeures du feu » (dès 1978) : le participe présent « *burning* » est remplacé par le nom « feu ». Les substantifs abondent dans les traductions de Bonnefoy, et se font d'ailleurs de plus en plus présents au fil des versions de *Hamlet*. Les langues anglaise et française semblent conserver leurs métaphysiques propres. Est-ce à dire que Bonnefoy a abandonné son désir de faire se rencontrer les deux langues et trahi son aspiration à « l'idéalisme renversé » ?

En fait, l'idéalisme renversé ne suppose en rien que le français absorbe intégralement les traits propres à l'anglais et renie ses tendances propres. Par la notion d'idéalisme renversé, Bonnefoy invite plutôt la langue et la poésie françaises à s'ouvrir au réalisme de la langue anglaise, sans abandonner les moyens par lesquels elle est plus apte à exprimer le réel, sans totalement renier son héritage racinien. Ainsi, la langue de la traduction doit plutôt chercher à ré-exprimer la substance de la langue poétique shakespearienne, c'est-à-dire le regard sur le réel qu'est le sien et dont elle rend sensible la concrétude.

Lorsque Rimbaud a rejeté ce que Bonnefoy a appelé le *principe d'identité* de la langue française, à savoir cette tendance à identifier réel et raison, c'était parce qu'il souhaitait que la poésie française délaisse le concept pour se tourner vers le réel, que les mots disent la présence, selon le terme cher à Bonnefoy. Pour ce dernier, c'est précisément par cette aspiration à exprimer la présence réelle dans les mots que l'anglais et le français peuvent communiquer. Or les substantifs français incarnent une certaine réalité d'être, ils sont par excellence les mots par lesquels le poète parvient à exprimer l'immédiateté sensible de ce qui est. Celui-ci place dans le nom cette capacité à exprimer la chose qu'il désigne, à la faire apparaître ici et maintenant – capacité qu'il a précisément perçue chez Shakespeare et dans sa façon de manier les substantifs anglais, comme s'ils avaient le pouvoir de rendre ce qu'ils désignent immédiatement perceptible à nos

sens. Ainsi les substantifs sont-ils la catégorie grammaticale que Bonnefoy utilise le plus volontiers dans sa propre poésie, car c'est par eux qu'il nomme le réel, ce qui est la tâche qu'il assigne à la poésie.

La rencontre qui s'opère entre l'anglais de Shakespeare et le français de Bonnefoy relève finalement non d'une fusion mais d'un dialogue : Bonnefoy écoute l'anglais de Shakespeare, en prêtant attention à la substance profonde du texte, pour lui répondre en français et ré-exprimer grâce aux ressources de la langue française ce que lui a dit Shakespeare. Davantage, la traduction se révèle moins dialogue qu'échange dialectique : le français s'ouvre à la perspective de la langue anglaise puis lui oppose sa propre perspective, avant de dépasser cette opposition en une langue nouvelle, un français informé par la langue de Shakespeare.

La traduction accomplit moins une rencontre entre l'anglais et le français qu'entre l'anglais de Shakespeare et le français de Bonnefoy et les langues poétiques des deux auteurs. Et c'est là que ce dialogue se manifeste avec plus de force. Le texte de traduction est le fruit même de ce dialogue entre deux poètes. Les cinq versions de *Hamlet* produites par Bonnefoy illustrent ce dialogue, par lequel notre poète parvient à recréer la substance poétique de l'original par le biais des ressources de sa langue et de sa poétique. Là encore, il redit « indirectement » ce qui est dit par Shakespeare après l'avoir « com-pris » au sens fort du terme, c'est-à-dire fait sien.

La traduction démontre ainsi une attention extrême portée aux sonorités du texte ; or le son est porteur de sens en poésie, et la musique des mots dit autant que leur signification pour Bonnefoy. Il accorde dès lors une réelle importance aux assonances et allitérations du texte shakespearien. Prenons par exemple l'acte IV, scène 5, v. 152-153 : « *O heat, dry up my brains, tears seven times salt, Burn out the sense and virtue of mine eye !* » : l'allitération en -s de ces vers est rendue dans

toutes les versions et se fait d'autant plus présente dans les versions de 1978 et 88, qui disent : « Fièvre, déssèche ton cerveau! Larmes sept fois salées/ Brûlez mes yeux, faites-en de la cendre ». Souvent, Bonnefoy recrée les allitérations et les assonances présentes dans l'anglais en ayant recours à d'autres consonnes ou voyelles que celles utilisées par Shakespeare mais produisant un effet musical et rythmique semblable. À l'acte III, scène 1, v. 75, la traduction française « De rien qu'un coup de dague » comporte une allitération en -d qui répond à l'allitération en -b de l'original « *With a bare bodkin* ». Au vers 87 de la même scène, le lecteur bute sur les consonnes successives (-ck, d, p, c, t) venant interrompre l'allitération en -s : « *Is sicklied o'er with the pale cast of thought* » ; Bonnefoy rend ce rythme heurté par une allitération en -p dès la version de 1978 : « Passent, dans la pâleur de la pensée ». Bonnefoy répond donc à Shakespeare en sondant les moyens de sa langue, cherchant à recréer la substance sonore et rythmique du texte shakespearien par le biais d'un nouveau matériau linguistique. Or le son a une importance toute particulière dans la conception que Bonnefoy a de la poésie, car le son « en tant que donnée sonore irréductible à tout sens, c'est à nouveau la plénitude de l'immédiat. Et faire vivre le son, par des rythmes et rimes ou assonances, voilà qui pourra décontenancer le discours conceptuel, c'est-à-dire lever un coin du voile³⁸ ». Grâce au son, un accès plus direct au réel et à l'être nous est donné à travers les mots.

La rencontre avec l'anglais de Shakespeare a éveillé chez Bonnefoy la conscience des ressources de sa propre langue, le français, tout en l'invitant à confronter les moyens poétiques des deux langues. Ultimement, le dialogue avec la poétique de Shakespeare l'a incité à une réflexion sur sa poésie. Car c'est finalement ce que permet la traduction selon Bonnefoy : une rencontre avec sa propre langue de poésie par le détour de la langue de l'autre. De sorte qu'après avoir écouté la voix de Shakespeare, il est porté à faire entendre sa propre voix et à marquer la traduction, sans complexes, de traits de sa propre poétique, cependant nourrie par la poétique

shakespearienne, selon un mouvement dialectique. Ainsi, ses traductions de *Hamlet* vont dans le sens d'un usage de plus en plus constant des substantifs là où Shakespeare emploie des adjectifs ou des verbes, quoique ces substantifs n'expriment plus des essences mais la réalité sensible. Bonnefoy écrit ainsi : Je ne prétends que nommer. Voici le monde sensible. Il faut que la parole, ce sixième et ce plus haut sens, se porte à sa rencontre et en déchiffre les signes³⁹.

En nommant, et qui plus est en utilisant des noms, Bonnefoy fait advenir la présence. Il assume cette tendance de sa langue et ce trait de sa poésie car, par les noms, il exprime la substance du texte shakespearien tout en affirmant l'un des traits de son écriture, dans laquelle les noms viennent dire l'être. « Parce qu'elle vise l'intériorisation des *substances*, l'œuvre de Bonnefoy accorde au substantif la prédominance sur les verbes et les adjectifs⁴⁰ », écrit Jérôme Thélot ; les noms sont la catégorie grammaticale par laquelle Bonnefoy perçoit et résume le réel, qu'il ressent dans sa densité davantage que dans son foisonnement, comme c'est le cas de Shakespeare. Dès lors, la poésie, au-delà des différences entre les langues, est bel et bien vecteur d'une rencontre entre deux langues et deux poétiques ; l'issue de cette rencontre est finalement une langue poétique nouvelle, un français qui a su apprendre du regard que l'anglais porte sur le réel et de la poétique shakespearienne, mais pour ultimement se révéler être le français de Bonnefoy.

Ainsi, tantôt Bonnefoy pousse la langue française dans le sens de « l'aristotélisme passionnel » qui caractérise la langue de Shakespeare, tantôt il laisse place aux tendances propres au français. En supprimant quasi systématiquement les doublets, si caractéristiques du style shakespearien, dans ses traductions de *Hamlet*, il se fait bel et bien l'héritier de Racine, et à la verbosité de Shakespeare il oppose un lexique restreint. Ainsi, à l'acte I, scène 1, vers 68, le doublet « *But in the gross and scope of mine opinion* » est simplifié en « Mais ma première idée » (1957 à 88). À l'acte II, scène 2, vers 55, « *The head and source of all our son's distemper* » est traduit par

« L'origine des maux de votre fils » jusqu'en 1978, puis par « la cause du dérangement de votre fils » (1988) ; dans les deux cas donc, le doublet « *head and source* » n'est pas préservé. « *[B]y deleting redundancies, Bonnefoy works for a tighter style without in these particular cases betraying the structure of the "sphere" in his own language [...]. This is particularly true of the tautologies and doublets which, if partly of Anglo-Saxon origin, were foreign to the French*⁴¹ », remarque en ce sens Leroy C. Breunig.

Notre poète omet également assez souvent de traduire certains mots anglais, obtenant en français un vers plus court que celui de l'original. En optant pour l'allègement quantitatif⁴², il obtient un tissu textuel plus dense, plus serré ; il va dans le sens de la langue française. Bonnefoy ne cherche donc pas à annuler les tendances profondes de la langue française, qui finit nécessairement par exercer ses droits, mais travaille sur ces tendances et avec elles, de sorte que l'anglais et le français dialoguent dans une nouvelle œuvre de poésie. John Jackson va même plus loin, en écrivant :

Quelle que soit la conviction avec laquelle il plaide en faveur de ce qu'on pourrait nommer un aristotélisme poétique, Bonnefoy reste en même temps si imprégné de la tradition française que celle-ci se réaffirme là même où il tendait à la récuser. La traduction devient ainsi, si l'on peut dire, un mariage de sangs entre deux poésies ou deux traditions également aimées dont le dialogue doit permettre la naissance de cette langue toujours nouvelle et toujours ancienne vernaculaire et universelle, qui est la langue de poésie.⁴³

Le dialogue entre l'anglais de Shakespeare et le français de Bonnefoy n'aboutit donc pas à créer un français différent, mais une langue de poésie qui, selon la manière dont Bonnefoy l'entend, est toujours dans un mouvement de renouvellement. En outre, ce resserrement lexical, cette tendance à exprimer le réel à travers un nombre restreint de substantifs sont aussi caractéristiques de la poétique de Bonnefoy, qui répond à

Shakespeare dans la traduction, avec la voix qui lui est propre, et leurs deux voix s'unissent en une nouvelle langue de poésie.

Bonnefoy a aussi mené une réflexion approfondie sur la manière de rendre le pentamètre iambique de Shakespeare, c'est-à-dire un mètre accentué dans une langue ignorant les accents. La stratégie adoptée par Bonnefoy a été de donner une idée des accents placés par Shakespeare sur certains mots et certains sons en travaillant la syntaxe, la ponctuation, les enjambements, les accents sonores, afin de mettre en valeur les termes français équivalents. À la scène 4 de l'acte I, au vers 87, « *By heaven I'll make a ghost of him that lets me* », comporte un accent sur « *him* », ce que Bonnefoy rend par la mise en valeur de « Qui » en début de phrase dans « Par le ciel! Qui me retiendra, j'en fais un fantôme ! » (dans toutes les versions, de 1957 à 1988). Il travaille donc la syntaxe pour reproduire l'accentuation opérée par le pentamètre iambique. L'acte II, scène 2 nous offre un autre exemple : dans les vers 17-18 « *Whether aught to us unknown afflicst him thus/ That opened lies within our remedy* », les mots « *unknown* » et « *opened* » sont accentués et mis en valeur par la syntaxe, ce que notre poète-traducteur rend en soulignant leurs équivalents français par la ponctuation (dans la version de 1988) : « Si quelque chose l'afflige, que nous ne savons pas. L'ayant compris, nous pourrions le guérir », les expressions « que nous ne savons pas » et « l'ayant compris », respectivement en fin et en début de phrase, étant mises en évidence.

Par ailleurs, le pentamètre est, pour Bonnefoy, situé entre les deux pôles de l'idéal et du réel : sa régularité, qui le place du côté de l'idéal, a pour contrepoids son caractère vif et serré, qui le rend propre à exprimer l'énergie du réel. Comment rendre cette double polarité en métrique française ? Certainement pas avec l'alexandrin, vers majestueux et figé⁴⁴. Bonnefoy a choisi le mètre de onze pieds et explique ainsi ce choix :

Quand on le coupe après le sixième, il commence avec une indication de l'idéal, mais c'est pour s'achever, après ces cinq syllabes qui ramassent et laïcisent, comme un fait ouvert à

l'avenir d'autres faits. Ainsi réel et sacré, par son office, se dialectisent, comme ils le font dans les grandes décisions d'existence que veut évoquer le théâtre, et notamment celui de Shakespeare.⁴⁵

L'impair suggère l'ouverture à Bonnefoy, à la différence de la clôture de l'alexandrin. En outre, sa structure asymétrique, donc imparfaite, ancre ce vers dans le réel et non dans le monde de la perfection divine. Cependant, le fait que ses six premières syllabes esquissent un mouvement vers l'idéal répond adéquatement à cette aspiration à la transcendance que Bonnefoy perçoit dans le théâtre shakespearien. Enfin, ce dernier « pratique », pour ainsi dire, le vers de onze pieds d'une manière particulière : comme un vers médian qui par sa récurrence mime la régularité du pentamètre iambique, mais qu'il fait alterner avec des décasyllabes ou des alexandrins. Il imite ainsi le côté hésitant du pentamètre, entre impair et pair, entre réel et idéal. En outre, l'hendécasyllabe semble annoncer un alexandrin, mais l'annule par sa syllabe manquante, comme pour se moquer de l'idéalisme de ce vers, pour briser la clôture de sa forme et l'ouvrir sur le réel. On voit donc que Bonnefoy s'est penché sur la substance et la métaphysique mêmes du pentamètre iambique, afin de lui donner un équivalent formel en français qui puisse en ré-exprimer l'« objet profond ». Il a dû vivre le rythme de l'original de l'intérieur et puiser en lui-même pour lui donner un équivalent en français, car ce n'est qu'en laissant « monter du profond de soi des rythmes qui ne peuvent être que ceux du corps que l'on est, des expériences qu'on a vécues⁴⁶ » que l'on peut traduire une œuvre poétique, ce qui revient à créer un poème nouveau en français.

En respectant ainsi le « corps » du texte tout en explorant les moyens de sa propre langue, Bonnefoy répond finalement à sa manière au désir d'Antoine Berman que la traduction soit à la fois éthique et poétique et se révèle le fruit d'un *faire-œuvre en correspondance*. Tandis que l'éthicité consiste en un respect de la lettre de l'original, la poéticité se définit « en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail

textuel, a *fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité l'original⁴⁷ ». Tel est bien ce que le poète français réalise dans sa traduction : il fait œuvre nouvelle mais cette œuvre est inspirée par l'œuvre originale et respectueuse de sa lettre, au sens bermanien du terme, de sa qualité charnelle. Cette œuvre tente, avec les ressources du français, de recréer la musique et le rythme de l'original, de recréer le *continu* entre un sujet et une poétique perçu dans celui-ci, pour reprendre le terme de Henri Meschonnic. Ce continu n'est possible que si le sujet, en l'occurrence le traducteur, s'inscrit dans la traduction, qui est œuvre nouvelle, qu'à la poétique de l'original il répond par sa propre poétique :

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut constituer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un autre texte. Poétique pour poétique.⁴⁸

Les paroles de Bonnefoy font étrangement écho à celles de Meschonnic, lorsqu'il écrit :

Disons qu'il n'y a de traduction authentiquement poétique que si le contenu de présence qui orientait et portait la parole première a pu bénéficier d'un équivalent dans l'existence la plus intime de qui cherche à la signifier dans une autre langue.⁴⁹

Pour notre poète-traducteur aussi, il s'agit de s'inscrire comme sujet, dans son texte, et d'accomplir cet acte de poésie qu'est le traduire⁵⁰. Il s'agit de recommencer l'acte créateur. Or il fait œuvre nouvelle précisément en ne reniant pas les caractéristiques de sa propre langue et de sa propre écriture mais en les mettant au service de la traduction de Shakespeare, en nous laissant entendre le dialogue de deux voix au cœur du texte de la traduction.

Il est intéressant de remarquer ici que pour Henri Meschonnic, le rythme est le révélateur même de l'inscription du sujet dans son discours, l'indice d'une poétique. Il définit le

rythme dans le langage « comme l'organisation du mouvement par la parole, l'organisation d'un discours par son sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme mais du sujet⁵¹ ». Pour Bonnefoy également, c'est dans la matière sonore, dans les rythmes qui montent du corps que le traducteur se révèle le plus présent dans sa traduction. Le rythme lui permet de recréer une forme-sens, pour reprendre le terme de Meschonnic, de se révéler présent dans son texte :

Ma traduction aussi doit être un poème : rythme et sens, produits l'un par l'autre. Mais attention : ce rythme sera le mien. Il ne pourra jamais tout à fait revivre le rythme de l'original, à cause de l'écart entre qui l'on est et qui l'on admire. Je n'ai pas essayé de rendre en français la rythmique si singulière de Yeats, et je ne songe pas davantage à calquer – ce serait comme du dehors – la musique verbale du poète élisabéthain. Il faut faire ce sacrifice pour entrer, ou au moins essayer d'entrer, dans ce lieu d'invention qu'on appelle la poésie.⁵²

Par le rythme qu'il recrée dans sa traduction, Bonnefoy répond à la poétique de Shakespeare par sa propre poétique, il réalise non une « traduction-reproduction » mais une « traduction texte », selon la terminologie de Meschonnic. Il crée une œuvre nouvelle.

Ainsi la poésie se fait-elle espace d'échange, la langue poétique, au-delà des différences entre les langues, se fait vecteur de rencontre, une rencontre avec la langue poétique de l'autre, avec sa propre langue poétique et, ultimement, avec soi-même. Il est intéressant de constater que, suite à sa fréquentation des textes shakespeariens, Bonnefoy en est venu à utiliser le vers de onze pieds dans sa propre poésie⁵³, donc à s'approprier un rythme qu'il a découvert en traduisant Shakespeare. Par le détour de la langue poétique de l'autre, il a su trouver sa propre voix en poésie, dans la langue qui est la sienne. Il écrit en ce sens que le poème traduit aide

le traducteur à dégager en soi un lieu de parole, ou à le retrouver. La traduction est, bien sûr, la désignation que l'on

fait d'un autre, mais c'est aussi une recherche de soi. Et c'est la recherche de soi comme elle doit s'accomplir et pourtant y consent si rarement: par une écoute attentive de la parole d'un autre.⁵⁴

La confrontation avec l'altérité qui est au fondement du traduire a permis à Bonnefoy de découvrir et d'affirmer sa propre identité de poète. En effet, la rencontre d'un poète autre ne peut que « modifier la conscience de soi du traducteur, et par suite son travail propre, son devenir⁵⁵ ». Les poètes qu'il traduit orientent le destin du traducteur-poète.

Yves Bonnefoy traducteur de Shakespeare a donc su aborder la traduction comme une rencontre possible entre deux langues, entre l'anglais et le français, malgré leurs différences et leurs métaphysiques contraires. Il envisage cette rencontre comme enrichissante pour sa propre langue, le français, ainsi confrontée à un regard autre sur le réel. Mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici de poésie, que Bonnefoy considère précisément être un espace de dialogue et d'échange, car la langue poétique transcende les différences entre les langues pour se faire vecteur de rencontre entre celles-ci : « Les parlers sont multiples, mais la parole de poésie est une, c'est la Pentecôte immanente qui permet à l'esprit d'outrepasser les frontières⁵⁶ ». La poésie, lorsqu'on la traduit, rend également possible la rencontre entre les traditions poétiques et entre les poétiques individuelles de deux auteurs ; voilà qui a permis à Bonnefoy d'entreprendre la traduction des œuvres de Shakespeare, conçue non comme vaine imitation en langue française mais comme la création d'œuvres poétiques nouvelles, nées d'un dialogue entre deux langues et deux poésies. Ainsi, au contact des auteurs qu'il a traduits, par le dialogue avec l'autre, Bonnefoy a enrichi sa langue de traducteur, mais aussi sa poésie. « Étude de soi autant que lecture de l'autre⁵⁷ », la traduction lui a permis de trouver sa

langue au contact de la langue de l'autre. La rencontre avec l'autre a ouvert le chemin de la rencontre avec soi.

Notes

¹ Nous avons choisi de parler ici de « langue de poésie » plutôt que de langue poétique pour, avec Bonnefoy (qui parle de « langue de poésie », de « parole de poésie »), insister sur la spécificité de cette langue, qui diffère totalement de la langue commune.

² Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité » (1965), *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 245-273.

³ *Ibid.*, p. 257.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁶ La majuscule est de Bonnefoy.

⁷ Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », p. 260.

⁸ *Idem*, « Shakespeare et le poète français » (1959), *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 173-192.

⁹ *Idem*, « La poésie française et le principe d'identité », p. 260.

¹⁰ *Idem*, « Shakespeare et le poète français », p. 179.

¹¹ Voir Elke de Rijcke, « La traduction et le devenir de la poétique chez Yves Bonnefoy », *Degrés*, 96, 1998, p. c.3.

¹² Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », p. 180.

¹³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸ Voir « La poésie française et le principe d'identité » et « Shakespeare et le poète français », essentiellement p. 178 à 186.

¹⁹ Voir par exemple Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », dans *Shakespeare : Tragédies*, t. I, Paris, Gallimard, 2002, « La Pléiade », p. LXXXIX-CXXI.

²⁰ *Ibid.*, p. 258.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Chose évidente, puisqu'il s'agit d'emprunts.

²⁴ Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », p. 258.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Idem*, « Shakespeare et le poète français », p. 178.

²⁷ *Ibid.*, p. 178-179.

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

²⁹ *Ibid.*, p. 184.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Nous prenons le temps de mentionner cette intéressante comparaison car la traduction de *Hamlet* nous fournira tous nos exemples dans la suite de cet article.

³² Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », p. 185.

³³ *Ibid.*, p. 186.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Romy Heylen, *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*, London and New York, Routledge, 1993, « Translation Studies », p. 99.

³⁶ Yves Bonnefoy, « La traduction poétique. Entretien avec Sergio Villani (1994) », *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 76.

³⁷ *Idem*, « La poésie française et le principe d'identité », p. 259.

³⁸ *Idem*, « Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare », *Shakespeare poète*, actes du congrès organisé par la Société française Shakespeare les 16, 17 et 18 mars 2006, textes réunis par Pierre Kapitanik, sous la direction de Yves Peyré, Paris, Société française Shakespeare (publié avec le concours du Centre national du livre), 2006, p. 16.

³⁹ *L'Improbable et autres essais*, p. 25 (édition de 1980 au Mercure de France, Paris). Cité par Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 130.

⁴⁰ Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 130.

⁴¹ Leroy C. Breunig, « Bonnefoy's Hamlet », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, p. 463.

⁴² L'allègement quantitatif est l'une des treize tendances déformantes qui portent atteinte à la lettre du texte. Il renvoie à une déperdition lexicale, qui se produit lorsqu'on a moins de signifiants dans la traduction que dans l'original. Il consiste à « attenter au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, le foisonnement ». Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, dans

Revue T.E.R. - Les Tours de Babel, essais sur la traduction, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p. 60.

⁴³ John Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p. 93.

⁴⁴ Bonnefoy décrit l'alexandrin comme un « cadre rigide », comme une « structure majestueuse ». Voir « Comment traduire Shakespeare ? », (1964), *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 205.

⁴⁵ Yves Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », p. 206.

⁴⁶ *Idem*, « La traduction poétique. Entretien avec Sergio Villani (1994) », *La Communauté des traducteurs*, p. 78.

⁴⁷ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, NRF Gallimard, 1995, « Bibliothèque des idées », p. 92.

⁴⁸ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 27.

⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Traduire la poésie. Entretien avec Jean-Pierre Attal (1989) », *La Communauté des traducteurs*, p. 53.

⁵⁰ Bonnefoy parle du « traduire » plutôt que de la traduction, en le définissant comme une « activité » sans cesse en cours. Voir « La communauté des traducteurs », p. 24.

⁵¹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 115.

⁵² Yves Bonnefoy, « Traduire les sonnets de Shakespeare », (1995), *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 223.

⁵³ Cf. : « La traduction peut d'ailleurs interférer alors avec ce que l'on écrit soi-même. Dans mon cas, l'expérience du pentamètre anglais m'a certainement aidé à me déplacer dans ma propre pratique prosodique ». Voir Yves Bonnefoy, « Shakespeare sur scène », *La Communauté des traducteurs*, p. 114.

⁵⁴ Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie. Entretien avec Jean-Pierre Attal (1989) », *La Communauté des traducteurs*, p. 56.

⁵⁵ *Idem*, « La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs », *Littérature*, n° 150, juin 2008, p. 9.

⁵⁶ *Idem*, « Sur la traduction poétique », entretien préparé par Pierre-Emmanuel Dautat et Marc Ruggieri, *Steiner*, éditions de l'Herne, « Cahier de l'Herne », Paris, 2003, p. 212.

⁵⁷ *Idem*, « Traduire les sonnets de Shakespeare », (1995), *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 223.