Yves Bonnefoy et Hamlet

par

Stéphanie Roesler
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Thèse de doctorat soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en langue et littérature françaises

août 2009

© Stéphanie Roesler, 2009

À ma mère, dont j'aurais aimé qu'elle puisse voir ce travail abouti.

Remerciements

Je remercie Gillian Lane-Mercier, qui m'a ouverte au monde de la traductologie et a dirigé mon travail de manière toujours pertinente et patiente à la fois. Nos échanges intellectuels ont su ranimer mon intérêt tout au long de mon parcours et m'ont posé de vrais défis intellectuels. Je lui suis gré de sa relecture toujours fructueuse et minutieuse.

Je remercie Yves Bonnefoy qui, outre le fait qu'il n'a cessé de m'inspirer pendant cinq ans, m'a fait l'honneur de me recevoir dans son bureau du Collège de France pour discuter de ses traductions de *Hamlet*. Cette rencontre restera gravée dans ma mémoire.

Merci infiniment à John Edwin Jackson, qui m'a lancée sur la piste de ce fascinant sujet et m'a aidée à organiser mon travail. Son regard critique et ses conseils bienveillants m'ont beaucoup aidée.

Je témoigne ma reconnaissance à Jane Everett pour ses conseils et ses remarques toujours percutantes à différentes étapes de cette thèse. Sa rigueur intellectuelle et sa patience m'ont été d'une grande aide.

Mes remerciements à Natalia Teplova, pour ses encouragements et son enthousiasme quant à mon travail. En me permettant de présenter le fruit de mes recherches à ses étudiants, elle a balisé mon parcours et réveillé ma flamme d'enseignante-chercheuse.

Un grand merci à Noreen Bider, qui m'a guidée au long de cette route sans jamais me laisser me décourager. Sa curiosité d'esprit et sa vivacité m'ont aidée à poser sur mon travail un regard toujours renouvelé. Sa confiance m'a fait donner le meilleur de moi-même.

Sans André Hirt, ce doctorat n'aurait sans doute jamais été ; il a ma profonde reconnaissance. Il est de ces professeurs qui laissent en vous une marque indélébile. Son émerveillement face au monde des lettres et de la poésie a éclairé ma route.

Mes relectrices ont toute ma reconnaissance. Merci à Julie Arsenault pour sa relecture minutieuse et attentionnée. Grâce à elle, j'ai pu finir ce travail en temps et en heure.
Merci à ma tante Nadège, qui a relu ma thèse avec grand soin et m'a fait de belles suggestions stylistiques.

Je remercie tous les professeurs du Département qui, de près ou de loin, ont su m'inspirer et m'ont accompagnée de diverses manières pendant ce doctorat. Merci également aux secrétaires, Marie, Monique, Jocelyne, Amanda, pour leur efficacité et leurs sourires.

Je remercie tous mes amis de France et du Canada pour leur soutien et leur présence. Ils se reconnaîtront.

Ma plus profonde reconnaissance va à Linda Diez, qui a été là pour moi tout au long de ce doctorat, durant les joies comme les peines, et grâce à qui, pas à pas, je suis arrivée au terme de cette étape importante de ma vie.

Merci à ma famille pour son soutien inconditionnel. À ma mère, toujours présente et en toutes circonstances. À mon père, qui m'a encouragée à me lancer dans ce travail, à mon frère qui a cru en moi et en mes capacités intellectuelles. À Christine, qui m'a tenu la main tout au long de ce difficile chemin.

Enfin, merci à Brian, qui est venu donner sens à ce travail. Et à tant d'autres choses.

Résumé

Entre 1957 et 1988, le poète français contemporain Yves Bonnefoy a traduit le *Hamlet* de Shakespeare à cinq occasions. Cette thèse se veut une analyse approfondie de ces cinq traductions et de leur évolution, dans l'objectif de caractériser la poétique de traducteur d'Yves Bonnefoy. Pour ce faire, nous examinons dans notre première section le rapport de Bonnefoy à la poésie et à la traduction, puis à Shakespeare et à *Hamlet* afin de contextualiser les traductions et de définir la position traduisante et le projet de traduction de Bonnefoy, selon la méthode proposée par Antoine Berman.

La seconde section est consacrée à l'analyse proprement dite, que nous entamons en donnant un aperçu des traductions de Bonnefoy à travers deux passages de la pièce, avant de nous lancer dans l'analyse détaillée des traductions. Dans le cadre de celle-ci, nous cherchons à caractériser les traductions de Bonnefoy au niveau lexical, syntaxique et poétique : Bonnefoy est-il fidèle au texte original ou davantage créateur ? Parvient-il à allier les dimensions éthique et poétique du traduire ? Nous avançons l'hypothèse selon laquelle les deux notions de dialogue et de dialectique sont deux outils conceptuels qui nous permettent de décrire la pratique traduisante de Bonnefoy telle qu'elle se manifeste dans les cinq traductions de *Hamlet*. Ces deux concepts mettent en jeu la notion de voix : qui de Shakespeare ou de Bonnefoy est le plus audible dans les cinq traductions ?

Enfin, l'analyse détaillée est suivie d'un commentaire et d'une critique des traductions, qui passe par une confrontation des traductions au projet du traducteur. Les notions de dialogue et de dialectique sont complétées par celle de ré-énonciation, afin de redéfinir et de caractériser plus avant la fidélité et la création telles que Bonnefoy les pratique. Nous réexaminons le pôle de la création à l'aide des notions traductologiques de

domestication et d'appropriation. Finalement, tout en soulignant les écarts entre théorie et pratique, nous tentons de dégager le mouvement d'ensemble des traductions de Bonnefoy et de mettre en valeur l'originalité de sa poétique de traducteur.

Abstract

Between 1957 and 1988, the contemporary French poet Yves Bonnefoy translated Shakespeare's *Hamlet* five times. This thesis is an in-depth analysis of these five translations and of their evolution: above all, it explores Yves Bonnefoy's poetics of translation. The first section examines Bonnefoy's articulated understanding of poetry, translation and their relationship, but also of Shakespeare and *Hamlet*, in order to contextualize the translations and define Bonnefoy's approach to the translation process (*position traductive*) and his translation project, according to the method proposed by Antoine Berman.

The second section provides a survey of Bonnefoy's translations through the study of two passages of the play, followed by a detailed analysis. The objective is to characterize Bonnefoy's translations at the lexical, syntactic and poetic levels. Questions addressed in this section include: Is Bonnefoy faithful to the original text, or does he translate creatively? Does he successfully combine the ethical and poetic dimensions of translation? We will explore Bonnefoy's translation poetics and practice through the hypothesis that the notions of dialogue and dialectics are the most appropriate conceptual tools for describing his translation practice as revealed in the five translations of *Hamlet*. These two concepts also involve the notion of voice, and one is moved to enquire whose is more audible in these five versions, Shakespeare's or Bonnefoy's.

The detailed analysis is followed by a critical examination of Bonnefoy's five versions of *Hamlet* by means of a forced confrontation between the poet's texts and his declared translation project. Here, the notion of re-enunciation is introduced in order to complement the ideas of dialogue and dialectic, and thereby re-define and better

characterize the faithfulness and the creativity practiced by Bonnefoy. The creative aspect of translating is re-examined through the concepts of domesticating and appropriating. Finally, while exposing the gaps between theory and practice in Bonnefoy's oeuvre as a translator, this thesis aims at defining the general trend of Bonnefoy's translations while emphasizing his originality as a translator.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements iii
Résumé v
Abstract vii
Table des matières ix

INTRODUCTION 1

1ère PARTIE : MISE EN CONTEXTE

I. LA POÉSIE ET LA PAROLE POÉTIQUE SELON YVES BONNEFOY 27

1) Fondements d'une poétique de la présence 28

1.1.) La béance du langage 28

1.2) La présence et le rejet du concept 32

1.3) La présence et l'image 35

1.4) Quête du vrai lieu et quête spirituelle 41

2) L'acte de la parole poétique 45

2.1) Redéfinition du signe et parole poétique 45

2.2) Les mots sauveurs 48

2.3) La dimension sonore du signe 50

2.4) La poésie comme acte d'échange 52

II. LA TRADUCTION DE LA POÉSIE : L'APPROCHE THÉORIQUE DE BONNEFOY 56

1) La traduction comme rencontre au-delà des mots 56

2) Traduire une parole incarnée 59

3) Traduire une voix 62

4) Écouter une voix et lui répondre 67

5) Fidélité et création 70

6) La traduction comme dialogue 73

7) Traduire la poésie et / ou faire de la poésie 77

III. TRADUIRE SHAKESPEARE 82

1) Le contexte des traductions de Bonnefoy 82

2) Traduire en vers ou en prose 88

3) Le choix du vers 93

4) Traduire en français contemporain 98

5) Traduire le théâtre 103

6) Traduire l'anglais de Shakespeare 110

IV. TRADUIRE *HAMLET* : LE RAPPORT DE BONNEFOY À LA PIÈCE ET À SON PERSONNAGE CENTRAL 117

1) Hamlet et Shakespeare 118

2) Hamlet, figure du poète moderne 125

3) Bonnefoy et Hamlet 130

2e PARTIE : ANALYSE DES TRADUCTIONS

I. ANALYSE LIMINAIRE DE DEUX PASSAGES DE *HAMLET* 148

1) Fidélité au texte shakespearien 148

1.1) Fidélité lexicale 148

1.2) Sonorités et effets poétiques 149

1.3 Fidélité syntaxique 150

2) De la fidélité à la création 151

2.1) Les modifications lexicales 152

2.1.1) Niveau de langue 152

2.1.2) Catégories grammaticales et nombre des mots 155

2.1.3) Une hésitation entre le concret et l'abstrait 157

2.2) Un travail sur la densité et la longueur du texte 159

2.2.1) La condensation 159

2.2.2) La suppression des doublets et des répétitions 162

2.2.3) des ajouts ponctuels 163

2.3) une intervention sur la ponctuation 164

3) Le dialogue de la traduction 167

3.1) Lexique et catégories grammaticales 167

3.2) Syntaxe et grammaire 169

3.3) Effets poétiques 171

4) Conclusion : l'évolution de la traduction 174

II. ANALYSE DÉTAILLÉE DES TRADUCTIONS DE *HAMLET* : ANALYSE LEXICALE 178

A) Une traduction éthique ? Respect du texte et liberté du traducteur 178

1) Fidélité lexicale et prise de parole du traducteur 178

1.1) Fidélité aux mots : signifiants et signifiés 178

1.2) Une fidélité « particulière » : les choix du traducteur 184

1.3) L'infidélité lexicale 188

1.3.1) Manifestations et effets de cette infidélité 188

1.3.2) Travail lexical et création poétique 193

a) Travail lexical dans le sens de l'explicitation et de la clarification 193

b) Une traduction dans laquelle Bonnefoy assume son interprétation 199

2) La « forme » des mots et le travail sur la langue 201

2.1) Formes verbales et liberté interpretative 204

2.2) La nature des mots : dialectique entre deux langues 204

2.2.1) De l'adjectif au nom 204

2.2.2) Des tournures verbales aux tournures nominales 207

2.3) Le nombre des mots : manifestation de la poétique de Bonnefoy 213

B) De Shakespeare à Bonnefoy : un dialogue au cœur de la langue 220

1) Langage idiomatique et oralité : Shakespeare répond à Bonnefoy 220

1.1) Vers une langue de plus en plus idiomatique 220

1.2) Une langue plus simple, fruit d'un dialogue entre deux textes et entre deux auteurs 222

1.3) Oralité et simplicité : de Shakespeare à Bonnefoy 226

1.4) Le refus de la trivialité de Bonnefoy 229

2) La langue de Shakespeare en français 232

2.1) Les doublets 232

2.2) Répétitions et accumulations 242

2.2.1) Les répétitions 242

2.2.2) Les accumulations 245

3) L'appauvrissement quantitatif, trait caractéristique des traductions de Bonnefoy 246

3.1) Une déperdition lexicale 246

3.2) Vers une traduction toujours plus dense 248

Conclusion de l'analyse lexicale 251

III. ANALYSE SYNTAXIQUE ET POÉTIQUE 253

1) De la syntaxe de Shakespeare à la syntaxe de Bonnefoy 253

1.1) Respect des irrégularités syntaxiques 253

1.2) Modification de la syntaxe, des unités sémantiques et de l'ordre des propositions 254

2) Le travail sur la ponctuation 257

2.1) Modification de la ponctuation de l'original 257

2.2) Travail sur la ponctuation d'une version à l'autre 262

3) Travail poétique 266

3.1) Rendu des caractéristiques du texte de Shakespeare 266

3.1.1) Les caractéristiques sonores et musicales 266

3.1.2) Parallélismes, répétitions et jeux lexicaux 268

3.1.3) Rythme et accents du pentamètre iambique 272

3.2) Les interventions du poète traducteur 276

3.2.1) Écarts lexicaux et travail poétique 276

3.2.2) Non fidélité aux métaphores et création de métaphores nouvelles 281

3.2.3) Présence de Bonnefoy à travers les vocables et les tournures de sa poésie 282

3.2.4) Rendu particulier des passages poétiques et effacement des allusions triviales 287

Conclusion de l'analyse syntaxique et poétique 290

IV. SYNTHÈSE DES CARACTÉRISTIQUES DES TRADUCTIONS DE BONNEFOY ET ESQUISSE DE LEUR ÉVOLUTION 291

1) Esquisse d'une évolution des traductions 291

1.1) Fidélité à Shakespeare : lexique et registre de langue 292

1.2) Le paradoxe de la traduction de Bonnefoy 293

1.2.1) Lexique 293

1.2.2) Syntaxe 296

1.2.3) Poétique 297

1.3) Bonnefoy auteur d'un texte nouveau : le rythme, révélateur d'une présence poétique 300

V. COMMENTAIRE ET CRITIQUE DE LA POÉTIQUE ET DE LA PRATIQUE DE BONNEFOY TRADUCTEUR DE SHAKESPEARE 306

1) Traduire Shakespeare comme un poète 307

2) La fidélité au poétique 317

2.1) Une fidélité particulière 317

2.2) La fidélité redéfinie 320

3) La ré-énonciation et la voix : outils d'analyse de la traduction de Bonnefoy 323

3.1) La traduction : une ré-énonciation subjective 323

3.2) La voix du traducteur ré-énonciateur 326

3.3) La voix dans la poétique de traducteur de Bonnefoy 328

4) Dialogue, dialectique, ré-énonciation: de la théorie à la pratique 332

4.1) Du dialogue à la ré-énonciation 332

4.2) De la dialectique à l'appropriation et à la domestication 334

4.3) Domestication et appropriation : conséquences de l'éthique bermanienne du traduire 340

5) De la ré-énonciation à la création en traduction poétique 346

5.1) La ré-énonciation comme appropriation 346

5.2) Ré-énonciation, re-création, création 350

5.3) De la ré-énonciation à la création au fil des traductions de Bonnefoy 354

CONCLUSION 358

ANNEXES 374

Annexes de l'analyse lexicale A) 376

Annexes de l'analyse lexicale B) 388

Annexes de l'analyse syntaxique 406

Bibliographie 421

Yves Bonnefoy et Hamlet est l'histoire d'une rencontre cruciale et de la relation de toute une vie. En 1953, année de la publication de son premier recueil de poésie, Yves Bonnefoy rencontre Pierre-Jean Jouve qui sera l'instigateur de l'entrée du jeune poète dans l'univers de la traduction shakespearienne. Lorsque Jouve entreprend avec Pierre Leyris le projet d'une traduction des œuvres complètes de Shakespeare, il pense immédiatement à Bonnefoy comme collaborateur. Leyris lui offre alors de faire ses premières armes avec *Jules César* et, convaincu par la prestation du poète, lui propose ensuite de traduire *Hamlet*. « Et ce fut ma vraie chance, cette fois. J'entrai avec la grande tragédie au cœur de l'univers de Shakespeare, je me mis au courant aussi rapidement que je pus de ses principaux aspects, à l'aide de la littérature critique et des éditions diverses du texte […][1] », écrit Bonnefoy, qui se lance dans le projet avec ferveur. Sans doute prit-il particulièrement à cœur ce projet de traduire l'une des pièces maîtresses de l'œuvre de Shakespeare, car selon lui, il n'existait pas alors une traduction française de cette œuvre qui soit de la qualité de celle des Allemands Schlegel et Tieck. Il écrivait ainsi, en 1959 :

[1] Y. Bonnefoy, « Traduire Shakespeare. Entretien avec Marion Graf », dans *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 86.

> Nous n'avons pas en France une traduction complète et hautement littéraire, où le lecteur puisse découvrir, au-delà d'une idée du théâtre de Shakespeare, un peu de la substance de son admirable poésie[2].

S'il reconnaît qu'il existe, ici et là, quelques bonnes traductions des pièces de Shakespeare, il en appelle à « la tentative autoritaire et décisive d'un seul poète, où toutes les perspectives de la scène shakespearienne soient à nouveau rassemblées dans une seule intuition[3] ». La traduction de l'œuvre shakespearienne doit être, à son avis, entreprise par un poète, et il s'est vraisemblablement voulu ce poète. Du moins a-t-il mené à terme cette tentative autoritaire dans le cadre de la traduction d'un certain nombre de pièces, et surtout de *Hamlet*, œuvre qui l'a retenu plus que toute autre. Yves Bonnefoy a fait paraître sa première traduction de *Hamlet* un an après celle de *Jules César*, soit en 1957. Depuis cette date, il n'a cessé d'y retravailler : ses versions successives sont parues en 1959, 1962, 1978 et enfin en 1988. Yves Bonnefoy a ainsi proposé cinq traductions de *Hamlet* en l'espace de trois décennies.

Entre 1957 et 1988, Bonnefoy a mené un dialogue permanent avec l'œuvre de Shakespeare et ce dialogue se poursuit sans doute encore aujourd'hui. Toujours insatisfait, il n'aurait eu de cesse de revenir à sa traduction pour la reprendre dans un désir d'amélioration constant. Certes, chaque traduction correspond à une réédition ou à une publication chez un autre éditeur, mais peut-on y voir l'unique raison des révisions de Bonnefoy ?[4] Un autre traducteur se serait contenté d'une relecture ou de corrections

---

[2] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? » dans *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, pp. 173-174. C'est Bonnefoy qui souligne.
[3] *Ibid*., p. 174.
[4] C'est ce qu'il prétendait lors de notre rencontre, nous disant : « Je n'ai pas retraduit *Hamlet* mais seulement opéré des révisions ; celles-ci s'expliquent par ces occasions qu'ont été une nouvelle édition, une nouvelle collection, une mise en scène ». Il aurait revu sa traduction parce qu'il a eu l'occasion de le faire. Il admet cependant avoir fait des corrections de plus grande ampleur, car chaque édition nouvelle lui donnait l'occasion de réfléchir davantage sur la pièce et sa complexité… (Entretien privé, Collège de France, 19 décembre 2006).

mineures. Or, le travail de Bonnefoy est bien réel et tout en finesse, chaque traduction étant l'occasion de revisiter différents aspects du texte de Shakespeare et de leur rendu en français. Par ailleurs, il se contredit dans ses aveux ; il écrit d'une part : « Je corrige mes traductions, mais à la fin ce n'est plus que pour des détails, et j'ai le sentiment qu'alors j'ai atteint une version qui pour moi est définitive […][5] », alors que, dans un autre essai paru dix ans plus tôt (en 1988, c'est-à-dire l'année de sa cinquième traduction), il avouait : « je n'ai certainement pas fini de reprendre et d'amender ma version[6] ». Le sentiment d'une version définitive semble bien fugace et sans cesse annulé par l'éternelle insatisfaction de Bonnefoy quant à sa traduction de *Hamlet*. Il s'interroge en 2006 : « La traduction de 1988 restera-t-elle la dernière ? Je ne le sais. En tout cas, j'aimerais beaucoup écrire un livre sur *Hamlet* mais je n'ai pas encore pris le temps de le faire[7] ». De toute évidence, la tragédie de Shakespeare n'a pas cessé de hanter Bonnefoy.

À travers l'étude de ses cinq versions de la traduction de *Hamlet*, mais aussi par l'analyse des nombreux essais que Bonnefoy a consacrés à la question de la traduction de la poésie en général, de Shakespeare, et de *Hamlet* en particulier, l'objectif de cette thèse sera d'établir la poétique de traducteur d'Yves Bonnefoy, telle qu'il la définit et telle qu'il la pratique. Nous confronterons son projet de traduction et sa pratique traduisante dans le cadre de ses traductions de *Hamlet*, ce afin d'établir les correspondances et les décalages entre les deux. Par ailleurs, nous chercherons à dessiner le profil d'Yves Bonnefoy traducteur et à mettre en lumière la particularité de sa démarche de traducteur-créateur, au

[5] Y. Bonnefoy, « Traduire Shakespeare. Entretien avec Marion Graf », *op. cit*., p. 92.
[6] Y. Bonnefoy, « Traduire *Hamlet*. Entretien avec Didier Mereuze », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 100.
[7] Entretien privé avec Yves Bonnefoy, Collège de France, 19 décembre 2006.

sens où il ne sépare pas son activité de poète de son activité de traducteur, de sorte que celles-ci communiquent et s'enrichissent mutuellement.

La problématique de notre thèse s'articulera autour de la double polarité « fidélité[8] » / création, sachant que pour Bonnefoy « traduire, c'est remonter à l'acte poétique de l'autre – c'est la part de fidélité – et tenter cet acte à nouveau dans sa propre langue – c'est la part de création[9] ». Cette alliance est le paradoxe de la traduction poétique telle que la conçoit Bonnefoy, paradoxe que nous chercherons à éclairer par les essais théoriques et la pratique de notre traducteur. Comment la traduction de Bonnefoy peut-elle être à la fois fidèle au *Hamlet* de Shakespeare et faire œuvre de création ? Parvient-elle à réconcilier fidélité et création ? Telle est la question centrale qui orientera notre réflexion.

Yves Bonnefoy fait partie de ces poètes modernes décrits par Antoine Berman qui ont enlevé l'exclusivité de la traduction littéraire aux universitaires en choisissant de traduire l'œuvre d'autres poètes « et pour presque tous, cette activité a marqué leur expérience poétique[10] ». Selon le Berman de *La Traduction et la lettre*, Bonnefoy, contrairement à d'autres poètes traducteurs de Shakespeare comme Pierre-Jean Jouve, serait parvenu à lier sa visée poétique à la visée « éthique » de la traduction, qui engage un respect de la « lettre » du texte :

> Dans le premier cas, on a l'arbitraire capricieux d'un poète qui s'annexe tout ce qu'il touche ; dans le second, la visée poétique est liée à la visée éthique de la traduction : amener sur les rives de la langue traduisante

[8] Terme aux enjeux multiples et largement connoté en traductologie sur lequel nous serons amenée à revenir dans notre thèse.
[9] Selon la juste synthèse de la pensée de Bonnefoy réalisée par Elke de Rijcke, dans son article « La traduction et le devenir de la poétique chez Yves Bonnefoy », *Degrés*, 26e année, no76, 1998, p. c.19.
[10] A. Berman, « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Revue T.E.R – Les Tours de Babel, essais sur la traduction,* Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p. 58.

> l'œuvre étrangère dans sa pure étrangeté, en sacrifiant délibérément sa « poétique » propre[11].

Le contrat qui lie une traduction à l'original « interdit tout dépassement de la texture » de celui-ci et « stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre tout entière au service de la réécriture de l'original dans l'autre langue[12] », écrit Berman. Pour lui, Bonnefoy aurait respecté ce contrat dans sa traduction de Shakespeare ; ne peut-on infirmer ou nuancer ces propos ? Nous tentons de démontrer dans ce travail que, tout en accueillant cet Autre qu'est Shakespeare, Bonnefoy ne reste cependant pas neutre ni ne s'efface derrière une traduction ancillaire. C'est ce qui nous amène d'ailleurs à nous orienter davantage vers le « second » Berman, celui de *Pour une critique des traductions : John Donne*.

Nous retenons différents éléments de l'approche bermanienne. Comme lui, nous examinons le projet traductif de Bonnefoy avant de le confronter avec sa pratique dans le cadre d'une analyse des traductions. Nous passons ensuite à une critique des traductions, critique qui se veut non pas négative, mais productive. La critique des œuvres langagières est fondamentalement positive, rappelle Berman, car « [e]lles ont besoin de la critique pour *se* communiquer, pour se manifester, pour s'accomplir et se perpétuer[13] ». La critique des traductions, qui n'est pas un jugement prescriptif, est essentielle à la vie des œuvres. La traduction, qui est aussi une forme de critique, et qui perpétue l'existence des œuvres à travers le temps et les cultures, le prouve.

Nous faisons nôtres les éléments de méthode introduits par Berman, qui propose de se demander « Qui est le traducteur ? ». Pour ce faire, il nous invite à examiner la

---

[11] *Ibid.*, p. 58.
[12] *Ibid*.
[13] A. Berman : *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 39.

position traductive de ce dernier, c'est-à-dire « le "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a "internalisé" le discours ambiant sur le traduire (« les "normes") ». Cette position traductive peut être reconstituée à partir des traductions elles-mêmes et est liée à leur *position langagière* et « leur *position scripturaire* (leur rapport à l'écriture et aux œuvres)[14] ». Ensuite, Berman nous invite à étudier le projet de traduction ou « visée articulée », qui est déterminée « à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire[15] ». Il le définit plus précisément par « la manière dont, d'une part le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire"[16] ». Par ailleurs, « tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n'est jamais que la réalisation du projet : elle va *où* la mène le projet, et *jusqu'où* la mène le projet[17] ». Ainsi, nous ferons un constant va-et-vient entre le projet de Bonnefoy et ses traductions pour examiner dans quelle mesure celles-ci réalisent ce projet, mais aussi vérifier si, parfois, elles ne vont pas plus loin, ou ne se détachent pas du projet, contrairement à ce que postule Berman. Enfin, tout au long de notre thèse, nous explorerons l'horizon de notre traducteur, horizon que Berman définit comme « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur[18] ». Bonnefoy se situe, en effet, par rapport à un certain état de la poésie française et de son rapport au langage, à un

[14] *Ibid.*, p. 75.
[15] *Ibid*., p. 76.
[16] *Ibid*.
[17] *Ibid*., p. 77.
[18] *Ibid*., p. 79.

certain rapport à Shakespeare et aux œuvres étrangères, et par rapport à plusieurs traductions déjà existantes de Shakespeare et de *Hamlet*. Ce concept d'horizon de la traduction nous permet ainsi de situer les traductions de Bonnefoy dans un certain contexte et à l'intérieur de l'histoire des traductions françaises de *Hamlet*. Ces trois études, celles de la position traductive, du projet de traduction et enfin de l'horizon traductif, ne constituent pas des étapes successives, mais qui s'entremêlent. À partir de là, l'analyse peut être lancée. Comme Berman, nous avons procédé en ces deux étapes que sont : 1) une première analyse qui « se fonde à la fois sur la lecture des traductions, qui fait apparaître radiographiquement le projet, et sur tout ce que le traducteur a pu en dire (préfaces, postfaces, articles, entretiens, portant ou non sur la traduction : *tout* ici nous est indice) quand il y en a » ; 2) « le travail de la traduction elle-même qui est, par définition, une analyse de la traduction de l'original et des modes de réalisation du projet. La vérité (et la validité) du projet se mesure ainsi à la fois *en elle-même et dans son produit*[19] ». La première de ces étapes est essentiellement la première section de notre thèse, mais elle éclairera aussi la seconde section. Le processus analytique se retrouve dans notre seconde section. S'insère aussi dans celle-ci l'étape suivant l'analyse et découlant de celle-ci, à savoir l'évaluation des traductions, et donc leur critique.

Dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, Berman ouvre de nouvelles perspectives et révise son approche des traductions de Bonnefoy, leur reconnaissant une qualité « poétique ». Au delà du projet de seulement « rendre » l'original, une traduction ne vise-t-elle pas à être elle aussi une œuvre ? Lorsqu'elle atteint cette double visée, la traduction devient un *faire-œuvre-en-correspondance*[20] ; elle est cette œuvre nouvelle que

[19] *Ibid*., p. 83.
[20] *Ibid*., p. 94. Berman souligne ces termes.

tout traducteur doit aspirer à produire. C'est dans cet esprit que Bonnefoy aurait traduit Donne. N'en est-il pas de même pour ses traductions de *Hamlet* ? Présente dans sa réflexion théorique, cette double visée se concrétise-t-elle dans la pratique et si oui, comment ? Berman fait des critères de l'éthicité et de la poéticité les deux outils de l'évaluation critique d'une traduction, et nous le suivrons là encore.

À la question « pourquoi traduit-on un poème ? », Bonnefoy répond : « [a]ssurément c'est afin d'en revivre l'expérience à proprement parler poétique, c'est afin de s'en imprégner là même et là seulement où c'est possible, c'est-à-dire dans la parole, dans l'écriture avec lesquelles on vit, on expérimente, on fait œuvre[21] ». Bonnefoy ne se veut pas alternativement poète ou traducteur ; il tente de traduire en poète et sa poésie est profondément imprégnée par ses traductions. Le traduire et l'écrire communiquent et participent de cette expérience unique qu'est le vivre en poésie.

Bonnefoy conçoit la traduction en termes de dialogue : elle est écoute de cet Autre[22] qu'est Shakespeare, en même temps que tentative de lui répondre, se faisant espace d'une réécriture « autoritaire ». Il insiste sur la nécessité pour le traducteur de savoir écouter l'Autre et les nuances de sa parole poétique, avant de prétendre la reformuler dans ses propres mots. Nous envisagerons cette idée de dialogue comme le fondement même de la poétique de Bonnefoy traducteur de Shakespeare. Ce dialogue, qui sera la première hypothèse appliquée à notre analyse, serait ce qui permet à la traduction

[21] *Ibid*., p. 57.
[22] Nous avons choisi de mettre la majuscule à ce terme, à la manière de Berman. Précisons que Bonnefoy opte pour la minuscule.

de ne pas être purement « hypertextuelle[23] » et annexionniste, et de concilier visée éthique et visée poétique.

Cependant, nous venons de le dire, tout en écoutant et en accueillant cet Autre qu'est Shakespeare, Bonnefoy ne s'efface pas derrière des traductions-reproductions. Cherchant à rendre palpable sa présence de traducteur, il cherche à faire entendre sa propre voix de poète dans ses traductions de *Hamlet*. Cette voix peut-elle résonner de concert avec celle de Shakespeare de façon harmonieuse ? N'est-elle pas tentée, naturellement, de couvrir celle de Shakespeare ? Après un mouvement vers l'Autre, notre traducteur n'incline-t-il pas revenir à soi ? On retrouve ici la double polarité qui est au cœur du traduire et qui serait de nature conflictuelle. En prenant la parole à son tour, Bonnefoy s'oppose nécessairement à Shakespeare et dans cette étape du traduire il ne peut réprimer son désir créateur. Ce tiraillement inévitable entre la volonté d'être fidèle à Shakespeare et son aspiration à faire œuvre de poésie nous amène à envisager la traduction non plus exclusivement comme un dialogue, mais aussi comme une dialectique, seconde hypothèse majeure de ce travail. La dialectique est un processus en trois étapes que l'on pourrait très schématiquement résumer comme suit :

1) « affirmation » de la voix de Shakespeare ; 2) « négation » de cette voix par celle de Bonnefoy ; 3) « négation de la négation », c'est-à-dire dépassement de l'opposition entre Shakespeare et Bonnefoy. Le texte de la traduction (ou plutôt l'ensemble des textes) serait ainsi le fruit de cette opération dialectique venant réconcilier deux voix, mais de

[23] S'opposant à la traduction éthique, la traduction hypertextuelle renvoie, selon la définition de Berman, « à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat ou tout autre espèce de transformation formelle à partir d'un autre texte *déjà* existant ». « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », p. 49.

manière temporaire. Chaque synthèse[24] est en effet vouée à être remplacée par une autre, selon le fondamental inachèvement de toute dialectique. Cette notion de dialectique[25] sera l'autre instrument d'analyse des cinq traductions de *Hamlet*, qui s'inscrivent justement dans un mouvement d'éternel recommencement.

Yves Bonnefoy a acquis une renommée qui va bien au-delà des frontières françaises. Son œuvre fait l'objet de thèses depuis plusieurs années, mais le nombre de travaux universitaires qu'elle a suscités reste relativement faible, par comparaison avec celles d'autres auteurs contemporains. Peut-être est-ce le caractère opaque et complexe de sa poésie, imprégnée de philosophie, qui effraie. Certes, on constate que les publications universitaires et scolaires se sont faites plus nombreuses en France à partir de 2006, année où son ouvrage *Les Planches courbes* a été mis au programme du baccalauréat de français. Les thèses qui ont été consacrées à sa poésie jusqu'ici envisagent cette partie de son œuvre soit sous un angle thématique, soit sous un angle formel (linguistique et stylistique). Ces dernières années, certains chercheurs se sont penchés sur la poésie de Bonnefoy dans une perspective comparatiste, l'incorporant par exemple à un corpus d'étude de deux ou trois auteurs, français ou étrangers. Une étude sur Yves Bonnefoy et Ted Hughes, une autre sur Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet ont vu le jour [26]ainsi que

---

[24] Précisons ici que nous utilisons ce terme faute de mieux, et que nous ne l'employons pas dans le sens d'une fusion (figée), mais plutôt d'une mise en présence (instable) de deux voix et de deux poétiques. Bonnefoy, par ailleurs, rejette l'idée d'une synthèse au sens hégélien, qui relève du concept, alors que le traduire est pour lui un « échange infra-conceptuel ». Il lui préfère le sens d'une dialectique non hégélienne (systématique) mais kierkegaardienne, qui est non conceptuelle, mais existentielle. (Entretien privé avec Yves Bonnefoy, Collège de France, 19 décembre 2006).

[25] Remarquons que le terme de dialectique parcourt tous les essais critiques d'Yves Bonnefoy qui, tout en rejetant Hegel, perpétue son héritage. Par ailleurs, c'est aussi une notion récurrente dans les articles et ouvrages critiques de son œuvre. Citons à titre d'exemple l'ouvrage de John Edwin Jackson, *À la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy* (1993).

[26] C. Androt Saillant, *La Fable de l'être : Yves Bonnefoy, Ted Hughes*, Paris/Budapest, L'Harmattan, 2006, Critiques littéraires », 346 p. – V. Coraka, *Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet : approches parallèles*, Berne, Peter Lang, 2007, « Publications universitaires européennes, série 13, langue et littérature françaises », vol. 285, 544 p.

des travaux sur ses essais, notamment ses écrits sur l'art ou encore sur le rôle de l'art et de l'image dans sa poétique. Enfin, des universitaires ont abordé son œuvre de manière globale, depuis ses débuts auprès des Surréalistes jusqu'à aujourd'hui, et dans les différentes formes qu'elle a prises.

Quant à son œuvre de traducteur, elle n'a été étudiée que partiellement. Sa traduction de John Donne a fait l'objet d'une étude ponctuelle (au sein d'une analyse comparatiste) de la part d'Antoine Berman[27]; on recense aussi un certain nombre d'articles sur ses traductions de Shakespeare et de Yeats. Certes, depuis environ deux ans, Bonnefoy traducteur est devenu un sujet à la mode. Les articles et travaux universitaires se sont multipliés et diversifiés, abordant ses traductions de Keats, de Leopardi, de Pétrarque. Par ailleurs, l'ouvrage de Giovanni Dottoli intitulé *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*[28], paru en 2008, peut être considéré comme la première étude plus systématique du travail d'Yves Bonnefoy[29]. Toutefois, aucun ouvrage n'a été, à ce jour, consacré à l'ensemble de ses traductions de Shakespeare. Si quelques articles abordent ses traductions de *Hamlet*, aucune thèse n'a encore porté sur ce sujet. Enfin, aucune étude n'est entrée dans le détail de l'analyse stylistique et poétique des cinq traductions de Bonnefoy ni n'a cherché à en établir l'évolution, ce qui constitue toute l'originalité de notre travail. Nous esquissons, par ailleurs, des éléments de comparaison avec d'autres traductions contemporaines de *Hamlet* afin de mieux situer celles de Bonnefoy, travail qui là encore n'a pas été fait auparavant.

---

[27] A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, NRF Gallimard, 1995, « Bibliothèque des idées », 278 p.

[28] G. Dottoli, *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, Paris, Hermann, 2008, « Savoirs lettres », 165 p.

[29] Bon outil de base pour avoir une idée globale de la traduction telle que Bonnefoy la pratique. Cependant, destinée au grand public, elle consiste en un « survol » de l'approche de la traduction d'Yves Bonnefoy, à partir de citations. Elle mériterait d'être reprise par une analyse plus approfondie, de type universitaire, et selon une perspective traductologique.

Il nous faut ici mentionner les travaux de Romy Heylen consacrés à Bonnefoy traducteur de Shakespeare. Elle consacre un chapitre de son ouvrage *Translation, Poetics and the Stage*. *Six French Hamlets* à la traduction de *Hamlet* par Yves Bonnefoy :

« Yves Bonnefoy's *La Tragédie d'Hamlet.* An Allegorical Translation », chapitre dont elle reprend les idées centrales dans son article « *La Tragédie d'Hamlet* : Bonnefoy's (In)verse Translation Theory » parue la même année (1992) dans *The French Review*. Son hypothèse centrale est celle de la traduction « allégorique ». La traduction de Bonnefoy (dans ses cinq versions) serait « allégorique », selon Romy Heylen[30], au sens où elle fait signe vers une présence toujours fuyante, car aucune traduction ne peut prétendre être équivalente à l'original : elle ne peut que chercher à suggérer celui-ci. Heylen lit dans les traductions de Bonnefoy une dialectique de la présence et de l'absence, en ce qu'elles évoquent dans leur syntaxe, leurs mots, leur forme poétique même, la présence du texte de Shakespeare et de sa langue aristotélicienne[31], qui se dérobe sans cesse. Cette dialectique est au cœur de la définition de l'allégorie, qui cherche à évoquer un objet ultimement absent. En quête de la présence de Shakespeare, les traductions de Bonnefoy allégorisent toujours plus l'original. Allégorique, la traduction de Bonnefoy l'est aussi en ce qu'elle est en perpétuelle quête d'elle-même, à la recherche de cet idéal, peut-être ce « noyau » évoqué par Walter Benjamin, dont elle tente de s'approcher toujours davantage sans jamais pouvoir l'atteindre, mais aussi d'une troisième langue, d'une langue pure qui serait le lieu d'une vérité. Enfin, sa traduction pourrait être qualifiée d'allégorique en ce

[30] R. Heylen, *Translation, Poetics and the Stage : Six French Hamlets.* London and New York, Routledge, 1993, « Translation Studies », 170 p. [Ch. V : « Yves Bonnefoy's *La Tragédie d'Hamlet.* An Allegorical Translation », pp. 92-123]

[31] Nous reviendrons plus loin sur cette manière dont Bonnefoy qualifie la langue anglaise de Shakespeare.

qu'elle évoque l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, qui vient l'« informer », au sens propre du terme, lui donner forme.

Or, si cette hypothèse de traduction allégorique se révèle séduisante au premier abord, révèle-t-elle vraiment les caractéristiques profondes des traductions de Bonnefoy ? On pourrait, nous semble-t-il, caractériser toute traduction, et plus encore toute traduction de poésie, comme allégorique, au sens où elle fait signe vers un original qui se dérobe ultimement. En outre, chez la plupart des poètes-traducteurs, les traductions n'échappent pas à l'influence de leur poétique propre, qui s'élabore aussi à travers elles. Cette hypothèse de traduction allégorique nous est apparue peu féconde pour rendre compte de la particularité des traductions de Bonnefoy, mais aussi d'un point de vue traductologique, car elle ne permet pas de rendre compte de ces traductions dans la pratique.

Par ailleurs, Romy Heylen fonde sa démonstration essentiellement sur les écrits théoriques de Bonnefoy et se préoccupe moins des traductions elles-mêmes. Or, notre démarche vise au contraire à confronter la théorie et la pratique et à donner une large place à l'analyse linguistique et stylistique des cinq traductions de *Hamlet*. Notre approche traductologique joint théorie et pratique, et découle de la nature d'expérience de la traduction telle qu'établie par Berman[32]. Les outils conceptuels dont nous nous servons viennent à la fois appuyer et éclairer les fruits de notre analyse. Ils nous permettent de synthétiser nos remarques selon une perspective traductologique afin d'établir quelle est

[32] Berman cherche à fonder une traductologie « couvrant à la fois un champ théorique et pratique, qui serait élaborée à partir de l'*expérience* de la traduction ; plus précisément à partir de sa nature même d'expérience », *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, « Tel », p.300.

la poétique d'Yves Bonnefoy traducteur d'*Hamlet* ainsi que son évolution telle qu'elle se révèle dans la matière langagière même des traductions.

Yves Bonnefoy appartient à ces « traducteurs-créateurs » qui ont fait l'objet de recherches nouvelles en traductologie à partir du milieu des années 1970 et au début des années 1980, du fait de la manière particulière dont ils envisagent la traduction. Leur approche est en effet très différente de celle des universitaires ; ils tentent d'accorder la visée poétique à la visée éthique du traduire tout en faisant dialoguer leur œuvre d'écriture et leur œuvre de traduction. Ainsi, l'ouvrage de George Steiner, *Après Babel* (1975), a dans une perspective herméneutique, largement revalorisé le travail des écrivains ou poètes traducteurs, notamment celui d'Ezra Pound. Quant à Efim Etkind , dans *Un Art en crise . Essai de poétique de la traduction poétique* (1982), il a souligné le caractère profondément créateur de la traduction de la poésie, réfutant le caractère intraduisible de celle-ci. Il considère la « Traduction-Recréation » comme la seule véritable traduction, dans la mesure où celle-ci produit un texte nouveau tout en respectant la structure de l'original. « La première qualité qu'on est en droit d'attendre d'une œuvre poétique en traduction est d'être une œuvre d'art[33] », écrit Etkind.

Délaissée ensuite, la question de la créativité en traduction a été reprise à la fin du XX^{e} siècle, notamment dans des travaux mêlant traductologie, psycholinguistique et analyse du discours (on mentionnera par exemple les travaux de Paul Kussmaul, de Wolfgang Lörscher ou de Michel Ballard[34]), ou encore dans le cadre de l'approche

---

[33] E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique***,** Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982, p. XV**.**

[34] P. Kussmaul, *Training the Translator*, Amsterdam / Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co., 1995, 176 p. – W. Lörscher, *Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies : A Psycholinguistic Investigation*, Tübingen, Gunter Narr, 1991, 397 p.– *Relations discursives et traduction*, textes réunis par M. Ballard, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, « Étude de la traduction », 297 p.

fonctionnelle (« skoposthéorie ») des travaux de Katarina Reiss[35]. Des ouvrages collectifs sur ce thème sont parus récemment. Signalons, par exemple, *The Translator as Writer*[36] et *Translation and Creativity*[37]. Ces dernières années ont donné lieu à des travaux consacrés à des poètes-traducteurs, à leur « destin-de-traduction », pour reprendre l'expression d'Antoine Berman[38]. Évoquons ainsi les figures de Paul Celan[39], de Friedrich Hölderlin[40] ou de Philippe Jaccottet, qui a suscité plusieurs études importantes[41].

La question de la traduction de la poésie comme activité créatrice semble plus que jamais d'actualité et défendue avec davantage de ferveur, que ce soit par les poètes-traducteurs eux-mêmes, mais aussi par les traductologues, *a fortiori* s'ils sont eux-mêmes traducteurs de poésie, voire également poètes. Tel est le cas de Barbara Folkart qui, dans son dernier ouvrage *Second Findings: A Poetics of Translation*, se situe dans la lignée d'Henri Meschonnic pour affirmer que le traduire est un laboratoire d'écrire et défend l'idée selon laquelle seules sont viables les traductions de poèmes qui sont elles-mêmes des poèmes. Ce qui compte, selon elle, dans la traduction de la poésie, c'est de produire un texte qui fonctionnera comme poème dans la langue d'arrivée (« [w]hat counts, in

---

[35] K. Reiss, *La Critique des traductions, ses possibilités, ses limites,* traduit de l'Allemand par C. Bocquet, Arras, Cahiers de l'Université d'Artois n°23, 2002, Artois Presses Université, Coll. « Traductologie », 2002, 166 p.

[36] *The Translator as Writer*, ed. by Susan Bassnet and Peter Bush, London / New York , Continuum, 2006, 228 p.

[37] *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, ed. by Manuela Perteghella & Eugenio Loffredo, Londres / New York, Continuum, 2006, 197 p.

[38] A. Berman, « La traduction et ses discours », *Meta*, XXXIV, 4, 1989, p. 677.

[39] Voir *Stationen : Kontinuität und Entwicklung in Paul Celan Übersetsungswerk*. Hrsg. Von Jürgen Lehmann und Christine Ivanović, Heidelberg, C. Winter cop., 1997, « Beiträge zur neueren Literatursgeschichte », n°3, 203 p. – et A. Bodenheimer, *Poetik der Transformation : Paul Celan Übersetzung und übersetzt*, Tübingen, Niemeyer, 1999, 186 p.

[40] Voir C. Louth, *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, Oxford, Legenda, 1998, « Studies in Comparative Literature », 270 p.

[41] Citons C. Lombez, *Transactions secrètes. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003, « Traductologie », 182 p. – ou J.M. Sourdillon, *Un lien radieux : essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, 2004, 311 p.

other words, is making a text that will work as a poem in the target language[42] »). Ce point de vue consiste à rejeter la traduction mimétique et à considérer que l'essentiel est de reproduire l'organicité du poème original. La traduction ne doit pas viser un vouloir-redire, mais un vouloir-dire. Folkart parle non plus du traducteur, mais de l'écrivain en langue d'arrivée dont l'objectif doit être d'écrire un poème qui vienne rendre compte de son expérience émotionnelle et esthétique du texte de départ. Elle se fait l'avocate d'une traduction-écriture (la « writely translation » qui s'oppose à la « readerly translation ») qui n'est ni imitation, ni reproduction, mais un faire à part entière. Le traducteur est ce *faber* qui, forgeant œuvre nouvelle, doit ré-établir un lien entre le sujet et ses mots, entre le monde qui est le sien et le texte. Ce n'est qu'ainsi qu'il produira une traduction « poétiquement viable » (« poetically viable[43] »). Elle plaide en somme pour une traduction autoritaire qui manifeste l'agent créateur à son origine, qui rend palpable une présence poétique. On ne peut qu'être frappé par les nombreux points communs entre la réflexion de Folkart et celle de Bonnefoy[44], ce qui révèle toute l'actualité de cette dernière et renforce la pertinence de notre recherche.

En somme, par notre étude d'Yves Bonnefoy traducteur de Shakespeare, nous nous engageons dans l'une des voies majeures qui s'ouvrent aujourd'hui à la traductologie. La recherche sur les traducteurs-créateurs s'inscrit dans le sillage de la remise en cause contemporaine des dichotomies du traduire et entre dans une redéfinition de la pratique traduisante. Elle offre une nouvelle perspective sur la traduction littéraire et ses enjeux. Par ce travail, nous espérons apporter des éléments nouveaux à la question de

[42] B. Folkart. *Second Findings. A Poetics of Translation*, Ottawa, The University of Ottawa Press, 2007, p. 22.
[43] *Ibid*., p. 399 (entre autres).
[44] Ou du moins un pôle de sa réflexion, Bonnefoy différant de Folkart par le fait qu'il cherche cependant à préserver la voix de Shakespeare.

la traduction de la poésie ainsi qu'au débat sur la traduction des pièces de Shakespeare. Les deux idées centrales qui guideront notre analyse des cinq traductions de *Hamlet* par Yves Bonnefoy seront celles de dialogue et de dialectique qui, toutes deux articulées par cette notion de voix, s'enracinent dans la définition paradoxale par Bonnefoy de la traduction de la poésie comme alliance entre fidélité et création. Cette alliance paradoxale nous invite à poser un regard neuf sur la traduction littéraire et poétique. Enfin, cette étude de la traduction sans cesse recommencée d'un même texte par un même auteur, qui fait toute l'originalité de notre thèse, fournira de nouveaux outils à l'étude du phénomène de la retraduction, permettant d'interroger le lien entre traduction et création d'une part, retraduction et (re)création d'autre part. Nous n'aborderons pas seulement les idées de dialogue et de dialectique comme de simples instruments d'analyse, mais comme des concepts dont nous tenterons de montrer la pertinence dans un cadre traductologique en les confrontant notamment avec d'autres notions telles la ré-énonciation, l'appropriation et la domestication. Nous les appliquerons enfin au mouvement d'ensemble des retraductions de Bonnefoy.

Les essais de Bonnefoy sur la traduction, en particulier les articles regroupés dans les recueils *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats* et *La Communauté des traducteurs*, définissent la traduction comme un processus reposant sur le profond respect du texte original. Bonnefoy aborde la traduction comme « l'école du respect » et insiste sur la nécessité, pour le traducteur, de savoir écouter attentivement l'auteur qu'il cherche à traduire, car il s'agit de le comprendre. Dans le sillage de Berman, il envisage la traduction comme un échange, un dialogue. Dans ce dialogue, il importe d'être attentif à ce que dit l'auteur, mais aussi à la manière dont il le dit, à la forme prise par sa parole poétique, en somme à sa voix. Le dialogue est ancré dans la dimension éthique du

traduire, qui est respect de la substance du texte, mais aussi de la *lettre*, au sens bermanien, de sa réalité matérielle.

Tout dialogue engage une réponse et le traducteur, si l'on prend en compte la subjectivité essentielle de toute parole, est nécessairement présent dans cette réponse et fait entendre sa propre voix. C'est ici que s'amorce la dimension créative du traduire, qui entre en conflit avec l'aspiration à la fidélité. « Traduire n'est pas singer ![45] », s'exclame Bonnefoy. « Questionnement d'une liberté, c'est le droit, c'est même le devoir d'être soi-même tout aussi libre, et avec bonne conscience[46] ». Il défend donc la liberté pour le traducteur de traduire sans se contenter d'imiter, mais en puisant dans sa propre subjectivité et en se permettant de « réagir au fait poétique[47] ». Bonnefoy en appelle à « la fidélité la plus haute » au texte original, mais cette fidélité peut passer par « l'infidélité la plus criante[48] » comme, par exemple, lorsque le traducteur a recours à son propre rythme en réponse à la prosodie de l'original. En somme, être fidèle, c'est aussi savoir créer. Peut-être cette alliance entre fidélité et création permet-elle à Bonnefoy de contourner le postulat selon lequel « on ne peut traduire un poème[49] ».

Lorsque Bonnefoy choisit de traduire Shakespeare, poète à ses yeux, c'est avec un désir de dialoguer avec lui en poète. L'écoute attentive de la parole shakespearienne, loin de faire de la traduction une reproduction de l'original, serait selon nous ce qui aiguillonne l'élan créateur de Bonnefoy. Un poème, « c'est une stimulation[50]» : Shakespeare aiguise son désir de faire à son tour acte de poésie, de faire entendre sa

---

[45] « La traduction poétique. Entretien avec Sergio Villani (1994) », *La Communauté des traducteurs*, p. 78. [Le titre de cet article sera dorénavant abrégé en « La traduction poétique (1994) ».]
[46] *Ibid*.
[47] *Ibid*.
[48] *Ibid*., p. 77.
[49] Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie (1976) », *Entretiens sur la poésie*, (1972-1990), Paris, Mercure de France, 1990, p. 151. [Ce titre sera abrégé en « La traduction de la poésie (1976) »]
[50] *Ibid.*, p. 15.

propre voix. Écoute / réponse, Autre / soi, fidélité / création : ce système d'oppositions nous amène à envisager le traduire tel que Bonnefoy le pratique non pas comme un simple dialogue soumis au respect, à la recherche d'équivalence, mais comme une dialectique, qui prend en compte le mouvement conflictuel du traduire. Tout au long de cette thèse, nous confronterons et ferons dialoguer nos deux hypothèses centrales de dialogue et de dialectique. La dialectique remettrait en cause l'équilibre et la réciprocité qui est, idéalement, au fondement de tout dialogue. Si l'on envisage l'idée de dialectique dans sa seconde acception[51], dérivée de la philosophie hégélienne, à savoir une méthode de pensée qui procède par oppositions et dépassement de ces oppositions en vue d'une forme de synthèse, décrire le processus traducteur en termes de dialectique c'est aller plus loin que l'idée de dialogue : c'est supposer une sorte de résolution au cœur de la traduction – résolution certes vouée à être temporaire. La manifestation de ce processus dialectique serait alors le texte de traduction lui-même : les voix des deux auteurs se mêlent, l'une pouvant cependant se faire plus audible que l'autre. Le concept de dialectique semble, par moments[52], particulièrement approprié à l'analyse des cinq traductions de Bonnefoy, chacune étant un dépassement du conflit entre deux poétiques, et une synthèse provisoire entre leurs deux voix.

Par ailleurs, le dialogue engendré par le processus traducteur a certes lieu entre deux poètes, mais aussi entre deux langues aux métaphysiques contraires, selon le souhait

[51] Le sens premier, étymologique, étant un art de la discussion et du dialogue. Yves Bonnefoy acceptait d'appliquer cette dialectique socratique à la traduction, « au sens où la traduction vous pose ces questions qui vous déstabilisent et vous font prendre en compte le caractère illusoire de votre point de vue ». (Entretien du 19 décembre 2006)

[52] Par moments seulement, car il n'y a rien de systématique dans ce mouvement dialectique qui peut s'observer de manière sporadique et à différents niveaux au sein d'une même traduction, quitte à se manifester selon d'autres modalités dans telle ou telle de ses autres traductions. De ce point de vue, d'ailleurs, Bonnefoy a eu raison de récuser la dialectique conceptuelle hégélienne qui se caractérise justement par sa systématicité.

de Bonnefoy. Il aspire en effet à faire entrer en contact l'anglais et le français au cœur de la poésie, car la langue poétique française a selon lui beaucoup à apprendre de la langue poétique anglaise et de son regard sur le monde. L'anglais est aristotélicien selon Bonnefoy, du côté du réel, du sensible, du vivant, alors que le français est platonicien, tourné vers les essences, l'abstraction. L'anglais va dans le sens du réalisme, le français dans le sens de l'idéalisme. Or, Bonnefoy traducteur aspire à faire dialoguer ces deux langues si différentes au cœur du traduire. Mais cette différence fondamentale ne fait-elle pas du dialogue une tâche impossible ? Si la poésie française parvient à incorporer certaines caractéristiques de la langue poétique anglaise, n'est-elle pas contrainte d'affirmer ses propres caractéristiques ? Si les traductions de Bonnefoy absorbent certains aspects de la langue de Shakespeare, la plume de notre poète-traducteur n'est-elle pas guidée, malgré tout, par sa propre langue[53] ? Réapparaît ici la tension entre deux mouvements contraires qui nous fait là encore passer du dialogue à la dialectique. Il s'agira d'examiner si l'opération traduisante se contente d'être un échange entre deux langues et deux voix (dialogue) ou si celles-ci entrent en conflit et si ce conflit est ultimement résolu dans les traductions, chacune d'elles étant une résolution provisoire.

Nous articulerons donc, de façon complémentaire mais aussi conflictuelle, les deux notions de dialogue et de dialectique, dont nous explorerons la pertinence comme outils d'analyse des cinq traductions de Bonnefoy et de leur mouvement, de sa conception de la traduction de Shakespeare, mais aussi de sa pratique. La traduction se contente-t-elle de faire résonner deux voix à l'unisson ? Ou au contraire établit-elle un rapport conflictuel et instable entre ces deux voix, chacune étant menacée d'être absorbée par

[53] Pour Bonnefoy, le poète est emprisonné dans sa langue et aspire à se libérer de ces chaînes linguistiques. Il peut d'ailleurs y être aidé par son traducteur.

l'autre ? Voilà le terrain d'exploration de notre étude de Bonnefoy traducteur de Shakespeare.

Comme nous l'avons annoncé plus haut, c'est l'approche bermanienne qui guidera notre analyse des traductions de *Hamlet* par Bonnefoy. La double visée du traduire s'inscrit dans le cadre de la remise en question des dichotomies et des absolus du traduire, tout en invitant à prendre en compte le rôle du traducteur. Les travaux d'Henri Meschonnic et de Barbara Folkart complèteront notre armature conceptuelle, notamment afin d'explorer la subjectivité de l'opération traduisante et sa dimension créatrice. Abordons à présent les étapes, ou plutôt les outils de notre analyse.

La première grande section de cette thèse est consacrée à une mise en contexte des traductions de *Hamlet* de Shakespeare par Yves Bonnefoy. Nous allons d'abord « à la recherche du traducteur », afin d'étudier sa position traductive, son projet de traduction et enfin son horizon traductif[54]. Pour ce faire, nous avons recours aux nombreux essais de Bonnefoy sur son expérience de traducteur de *Hamlet* ainsi que des autres œuvres de Shakespeare et sur la traduction poétique en général, ce qui nous permet de mettre la traduction de *Hamlet* en perspective. Dans la mesure où son approche de la traduction de la poésie est profondément ancrée dans sa conception de la poésie, qu'il n'a pas manqué d'expliquer dans de nombreux essais, nous commençons par explorer celle-ci (I). L'œuvre de Bonnefoy expose et met en acte une poétique de la présence et envisage la poésie comme une parole guidée par un désir d'échange, idées qui sont à la source même de sa conception du traduire (II).

De là, nous pouvons approfondir la façon dont Bonnefoy envisage la traduction shakespearienne (III), sujet qui l'a engagé, là encore, dans une abondante réflexion, et

[54] A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 79.

comprendre ses choix de traducteur : celui de traduire Shakespeare en vers et dans un français moderne. Bonnefoy adopte aussi une position particulière quant à la traduction du théâtre et la question de la mise en scène. L'étape suivante consiste à examiner la manière dont il aborde le problème de la traduction de l'anglais de Shakespeare, qu'il inscrit dans une réflexion plus vaste sur les langues anglaise et française et leurs métaphysiques contraires, rendues particulièrement sensibles dans leur emploi poétique. Il s'agit d'établir ce que Bonnefoy estime être les enjeux de la traduction de Shakespeare, qu'il considère avant toute chose comme un poète.

Il n'est pas anodin que *Hamlet* soit l'une des premières pièces de Shakespeare que Bonnefoy a traduite et surtout qu'il y soit revenu à cinq reprises. Le dernier chapitre de notre première section (IV) est ainsi consacré au rapport entre Bonnefoy et *Hamlet*, la pièce et son personnage principal. Nous nous penchons sur la fascination de Bonnefoy pour le héros shakespearien en qui il semble retrouver la figure du poète moderne. À moins que ce soit à Shakespeare qu'il s'identifie à travers Hamlet… Ce rapport particulier à la pièce et au personnage, qui ne cesse de s'approfondir et d'évoluer, nous est apparu important dans la mesure où il guide l'évolution des traductions et influence certains des choix interprétatifs et linguistiques de Bonnefoy.

La deuxième section de notre travail – section centrale et véritable pilier de notre thèse – consiste en une analyse des cinq traductions de *Hamlet* par Bonnefoy[55]. Nous

[55] Bonnefoy s'est servi essentiellement de l'édition anglaise de John Dover Wilson au New Cambridge, choisie par le Club français du livre pour la première traduction de 1957. Le texte de cette édition correspond à la version *in-quarto* (Q2) de 1604 (la version du premier *in-quarto* Q1 de 1603 correspond essentiellement à une version courte de Q2 ; c'est plus souvent la version *in-folio* de 1623 (F1) qui est aussi prise en compte par les éditeurs modernes, dans ses divergences avec Q2). Bonnefoy a aussi eu recours des éditions, comme celle de Harold Jenkins au New Arden (1982) - qui a recours a Q1, Q2 et F1, du Riverside (1973) et du New Oxford (édition de Stanley Wells en 1986), n'étant pas toujours d'accord avec les choix de l'édition Cambridge (voir « Traduire *Hamlet* », *La Communauté des traducteurs*, p. 98). Tout au long de notre travail, nous utiliserons le texte anglais tel qu'il figure dans l'édition bilingue de traduction de Jean-

avons choisi de mener une étude comparée de deux passages, le monologue de Hamlet à l'acte III, scène 1, et le monologue de la reine à l'acte IV, scène 7, dans les cinq traductions de Bonnefoy (I), dans le but de donner à notre lecteur une vision d'ensemble de l'évolution de deux passages de teneur différente au fil des traductions et de faciliter l'entrée dans le détail de cette analyse.

L'étude détaillée des cinq traductions de *Hamlet* débute par l'examen minutieux de la traduction du lexique (II) au cours duquel nous interrogeons le caractère éthique de la traduction pour tenter de caractériser la fidélité que Bonnefoy porte aux mots employés par Shakespeare. Cette fidélité est-elle totale ou partielle, voire partiale ? S'agit-il d'une fidélité traditionnelle ou bermanienne, à la substance ou à la forme ? L'attention portée par Bonnefoy à la texture sonore des mots ainsi que le rapport particulier qu'il a établi pour certaines catégories lexicales ou le genre des mots (II, A) sont autant d'éléments qui viennent enrichir notre travail d'investigation. À travers tous ces aspects, nous tentons de voir si, dans la pratique, Bonnefoy a effectivement mené un dialogue avec Shakespeare, et si oui, quel type de dialogue. Reste-t-il centré sur l'écoute ou privilégie-t-il la réponse ? L'importance donnée à la réponse et au fait d'affirmer sa propre voix nous mène du côté de la dialectique.

Dans le cadre de cette analyse lexicale, nous passons ensuite au traitement réservé par Bonnefoy au caractère idiomatique et parfois trivial de la langue de Shakespeare. Nous examinons comment Bonnefoy rend les doublets, si caractéristiques du style de Shakespeare, ainsi que les répétitions et les accumulations de termes. Enfin, c'est le

---

Michel Déprats : Shakespeare. *Hamlet*, (préface, dossier et notes de Gisèle venet, traduction de J-M. Déprats, établissement du texte anglais H. Suhamy) Gallimard, Folio Théâtre, 2004, 405 p. Nous avons choisi ce texte car il correspond au second *in-quarto* Q2 et signale toutes la variantes de l'*in-folio* F1 ainsi que de l'*in-quarto* Q1qui auraient aussi pu être prises en compte par Bonnefoy. Les références de vers renvoient donc à la numérotation de cette édition.

phénomène de l'appauvrissement quantitatif, l'une des treize tendances déformantes identifiées par Berman, que nous examinons dans le rendu de la parole shakespearienne dans le français de Bonnefoy (II, B). Là encore, les deux idées de dialogue et de dialectique se révèlent précieuses, chacune venant caractériser des aspects différents des cinq traductions. Tantôt Bonnefoy écoute Shakespeare, tantôt il lui répond et semble vouloir imposer sa réponse. Il s'agit de déterminer si Bonnefoy dépasse cette opposition potentielle en un mouvement dialectique, qui n'est pas conciliation des contraires mais résolution au cœur du traduire.

À la suite de l'analyse lexicale, nous avons choisi d'étudier la manière dont le traducteur rend la syntaxe et la poétique shakespeariennes : comment Bonnefoy rend-il la complexité de la syntaxe shakespearienne et travaille-t-il la ponctuation de l'original (III) ? Là encore, nous cherchons à savoir si nous sommes du côté de la fidélité ou de la création, du dialogue ou de la dialectique. Est-ce la voix de Shakespeare ou celle de Bonnefoy qui est plus audible dans chacune des traductions, la langue anglaise ou la langue française ?

Dans le contexte de la traduction de la dimension plus proprement poétique du texte de Shakespeare, nous nous penchons d'abord sur le rendu des caractéristiques sonores et musicales du texte de Shakespeare, puis sur la traduction des parallélismes, des répétitions et autres jeux lexicaux. Enfin, la recherche de Bonnefoy sur les moyens de rendre le rythme et les accents du pentamètre iambique est illustrée par ses cinq traductions. À travers tous ces aspects, nous tentons d'établir dans quelle mesure Bonnefoy répond à Shakespeare avec les moyens de sa propre poétique. Voilà qui pose la question des interventions de notre poète traducteur dans le traduire : Bonnefoy s'écarte

du texte original et laisse sentir sa présence par différents biais, certains aspects de la poétique shakespearienne venant stimuler sa veine créatrice.

À l'issue de cette analyse détaillée, la synthèse des caractéristiques des cinq traductions de Shakespeare dans les domaines lexical, syntaxique et poétique (IV) nous permet de mettre en évidence les différences qui peuvent exister entre ces traductions, dont nous cherchons à tracer l'évolution.

Enfin, le cinquième et dernier chapitre de cette seconde partie cherche à conduire une évaluation des traductions de Bonnefoy en ayant recours à différents outils traductologiques. Nous suivons là encore la démarche bermanienne, qui demande justement que toute analyse soit accompagnée par une critique et un commentaire. Nous tentons, dans cet important chapitre, de confronter les écrits théoriques de Bonnefoy et sa pratique traduisante. Les écrits de Bonnefoy sur le caractère poétique du théâtre de Shakespeare nous guident vers la définition de la fidélité particulière qu'il met en œuvre dans son rapport à *Hamlet*. Nous réexaminons les idées de dialogue et de dialectique en les éclairant et les prolongeant par le concept de ré-énonciation tel que développé par Barbara Folkart. La ré-énonciation, qui suppose que tout traducteur s'inscrit comme sujet dans son texte et y fait entendre sa voix, nous amène à repenser la dimension créatrice des traductions de Shakespeare, notamment à la lumière des notions d'appropriation et de domestication. La poétique du traduire d'Henri Meschonnic, qui met en avant la subjectivité de l'opération traduisante et aborde la traduction comme un acte d'écriture, appuie aussi notre réflexion. Problématiser nos hypothèses centrales en tentant d'établir si le paradoxe théorique entre fidélité et création est résolu par la pratique, comparer le projet de Bonnefoy à ses cinq traductions et caractériser son mouvement d'ensemble, telle est l'ambition de cette dernière partie. Nous tenterons aussi d'y établir si les traductions

de Bonnefoy sont et évoluent plutôt du côté de la critique ou du commentaire, selon la distinction opérée par Berman, la première étant du côté du sens, le second du côté de la lettre. Nous verrons si la traduction telle que la pratique Bonnefoy est à la fois « *critique et commentaire d'elle même* », selon le but que lui assigne Berman[56], ré-évaluation constante de son sens et de sa forme.

Mais lançons-nous à présent dans notre enquête sur l'énigme de Bonnefoy et *Hamlet*, et dans l'histoire sans précédent d'une traduction cinq fois recommencée par un même traducteur.

[56] A. Berman. « Critique, commentaire et traduction. Quelques réflexions. À partir de Benjamin et Blanchot », *Po&sie*, n°37, 1988, p. 106.

1ère PARTIE : MISE EN CONTEXTE

I. LA POÉSIE ET LA PAROLE POÉTIQUE SELON YVES BONNEFOY

Avant d'être traducteur, Yves Bonnefoy est d'abord poète. Dès lors, pour aborder sa définition de la traduction et la manière dont il envisage ses activités de traducteur, il est opportun de brosser un portrait du poète qu'il est, et de résumer son rapport au langage et à l'écriture poétique. Dans cette tâche, nous sommes aidée par les nombreux essais qu'il a produits sur la poésie – que ce soit sa propre poésie ou celle écrite par d'autres – mais aussi par ses textes sur d'autres arts ou artistes, qui viennent toujours, en définitive, éclairer sa conception de la création poétique. Si la production critique de Bonnefoy est si importante, c'est parce que son œuvre poétique et son œuvre critique se répondent. Ses essais viennent en quelque sorte expliquer ses poèmes, ou du moins nous donnent accès à l'importante réflexion théorique dont ils sont le fruit ; inversement, on pourrait aussi considérer que ses poèmes sont en quelque sorte l'illustration de ses textes critiques. La réflexion de Bonnefoy s'articule en effet autour de quelques idées clefs qui sont les piliers de son œuvre.

L'idée de présence est sans doute la matrice dont découlent toutes les autres, comme nous allons le voir. Noyau définitionnel de la poésie telle que la conçoit et la pratique Yves Bonnefoy, la présence sert à opposer la parole poétique au vide du langage commun, à l'absolu de la pensée conceptuelle et aux leurres de la représentation, la parole poétique. Elle est aussi au cœur de la vocation de cette dernière, qui cherche à faire

exister les choses et les êtres dans le langage et à nous ré-ancrer dans le réel ici-bas[1]. Elle engage toute une redéfinition du langage, ou plutôt de la parole poétique par rapport à l'usage commun du langage, et nous invite à avoir un autre rapport aux mots et à leur matérialité sensible. Enfin, elle ouvre la parole poétique à la dimension de l'altérité, en ce que aspirer à la présence au monde par le langage, c'est aussi vouloir échanger avec autrui – s'inscrire dans la chaîne de l'être. Abordons ces enjeux de la poésie et de la parole poétique selon Bonnefoy plus en détail.

1) Fondements d'une poétique de la présence

1.1.) La béance du langage

La linguistique a mis en évidence l'écart entre les mots et les choses avec Saussure, puis entre le signifiant et le signifié avec Benveniste. L'unité qu'on croyait exister entre le mot et ce qu'il désigne a été brisée, pour nous modernes. Tel est le contexte dans lequel Bonnefoy s'est lancé dans la poésie. Or, loin de le renier, Bonnefoy insiste sur cet écart, cette faille irrémédiable qui fait que notre langage ne semble pas avoir de prise véritable sur le monde qui nous entoure. Il fait le constat douloureux de « l'écart qui prive toute langue de l'épaisseur infinie de la présence du monde[2] ».

Ce constat, il l'a fait avec les poètes de sa génération, tels André du Bouchet, Jacques Dupin et Jean Grosjean. Tous ont fait « l'expérience initiale de la séparation entre la parole et le monde » qui « prend la forme d'une critique fondamentale du langage. Le

[1] Le langage ayant tendance, pour Bonnefoy, à se dissocier du langage.
[2] Y. Bonnefoy, *La petite phrase et la longue phrase,* Paris, La Tilv éditeur, 1994, p. 11.

mot est l'absence de la chose, le langage porte la mort dans le monde : il est manifestation du néant[3] ». Bonnefoy écrit ainsi :

> *Je ne suis que parole intentée à l'absence,*
> *L'absence détruira tout mon ressassement,*
> *Oui c'est bientôt périr de n'être que parole*
> *Et c'est tâche fatale et vain couronnement*[4]

Arrêtons-nous un instant sur ce mot de « parole ». Au sens saussurien, la parole s'oppose à la langue, langue et parole constituant ensemble le langage : la langue est le code – ou l'ensemble de codes – à partir duquel un locuteur particulier produit la parole, qui est un message particulier. Le code est collectif, le message individuel. Langue et parole forment ensemble le langage, qui appartient à la fois au domaine social et au domaine particulier. Saussure en arrive à définir la parole comme « l'exécution de la langue[5] », qui est toujours individuelle. La parole est « un acte individuel de volonté et d'intelligence[6] » par lequel l'individu utilise le code de la langue.

La manière dont Bonnefoy entend la « parole » diffère de l'acception saussurienne : le mot de « parole » tel qu'employé par Bonnefoy est plus proche du terme de « discours », qui est événement dans la langue, mise en œuvre de la langue par un sujet qui s'inscrit dans ce discours. Émile Benveniste, après avoir rappelé que c'est par le langage que l'homme se constitue en sujet, postule que le discours est le langage mis en action et que c'est dans l'instance de discours que le *je* s'énonce comme sujet. Ce que Bonnefoy appelle « parole » semble correspondre à ce que Benveniste ainsi que d'autres linguistes et philosophes définissent comme discours, car c'est dans le discours que la

---

[3] G. Picon, « Situation de la jeune poésie », dans *L'Usage de la lecture*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1961, p. 200.
[4] Cité par G. Picon, *ibid.*. p. 200.
[5] L. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Éd. critique / préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1982, « Bibliothèque scientifique », p. 30.
[6] *Idem.*

subjectivité se manifeste[7]. Pour Bonnefoy en effet, la parole est d'abord parole d'un sujet, acte d'énonciation[8]. Or, elle est aussi mise en œuvre de la langue, et à ce titre, elle est affectée par cette rupture entre les mots et les choses, entre signifié et signifiant, donc par une absence essentielle.

L'expérience originelle des poètes de cette époque va du désarroi face à cette séparation, à cette absence, à une renaissance du langage grâce à et au cœur de la poésie. Constater cette absence, c'est accepter la mort. Bonnefoy et les poètes de sa génération sont les héritiers de Baudelaire, qui est parvenu à changer un discours poétique qui refusait la mort, se la cachait par toutes sortes d'artifices. Baudelaire a su faire naître la « vérité de parole » qui n'est possible que dans l'acceptation de la mort, de notre finitude. « La vérité de parole est directement issue de cette rencontre, pour la première fois dans nos lettres consciente et nue, du corps blessé et du langage immortel[9] ». La parole poétique a pu se faire le lieu d'une vérité, car elle a accepté de dire la mort, la finitude du sensible et des êtres, dans un langage qui, par sa nature même, aspire à l'intelligible et à l'immortalité.

Le premier recueil de poèmes de Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, met en scène cette expérience de l'absence et de la mort. Le personnage de Douve

---

[7] Ricoeur définit le discours comme l'événement du langage, comme un acte, ou plutôt comme l'actualisation du langage par un sujet. Ricoeur insiste sur la dimension subjective du discours, de même que Bonnefoy insiste sur le fait que toute parole est avant tout parole d'un sujet. Un rapprochement pourrait aussi être fait avec la définition du discours donnée par Henri Meschonnic. Pour Meschonnic, le discours est l'activité d'un sujet qui s'inscrit dans ce discours, ce qu'il appelle la subjectivation (voir *Poétique du traduire*, p.12). De même, pour Bonnefoy, la parole est émanation du sujet, dont il porte les marques.

[8] Le mot de « parole » est essentiel dans le vocabulaire de Bonnefoy et revêt un sens particulier qui s'écarte assez nettement du sens saussurien. Nous y reviendrons plus loin. La parole diffère du langage, mais aussi de l'écriture, car elle est vivante, orientée vers autrui ; cette distinction est fondamentale chez Bonnefoy dans tous ses essais sur la poésie. Chez Bonnefoy, il n'est pas question de langage, mais de parole poétique car la poésie est le témoignage d'un être, la mise en mots de son expérience du monde.

[9] Y. Bonnefoy, « Les Fleurs du Mal », *L'Improbable et autres essais*, p. 37.

incarne la parole poétique elle-même. Or, Douve morte, la poésie paraît tout d'abord impossible.

> Et le poème est d'abord le chant grave d'une mise au tombeau. […] Comment de cette mort, la parole poétique pourra-t-elle se relever, vivante et pleine ? Tout le mouvement du poème est là pour nous persuader qu'entre absence et présence, silence et parole, il y a un passage. Bien plus, que la parole ne peut se fonder que sur le silence, la vie sur la mort. Cette dialectique, où l'expérience du néant devient la garantie de toute affirmation de vie authentique, donne au poème son sens et sa respiration[10].

Si la vie se porte vers la mort, ce mouvement est mouvement de vie :

> *Parole proche de moi*
> *Que cherche sinon ton silence*
> *Quelle lueur sinon profonde*
> *Ta conscience ensevelie*
>
> *Parole jetée matérielle*
> *Sur l'origine et la nuit ?*
>
> *Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,*
> *La plus pure présence est un sang répandu*[11]

Ce poème dit ainsi combien « l'expérience de la mort et l'exigence de la vie ne peuvent être accordées que si la vie devient expérience assumée de la mort[12] ». Il s'agit donc d'un mouvement dialectique par lequel la force affirmative découle de la négation. « La possibilité de la vie, la possibilité de la parole sont à conquérir sur la réalité de la mort et du silence[13] » : tel est le message de la poésie d'Yves Bonnefoy et des poètes de sa génération. La poésie, chez ces auteurs, se sent au départ comme séparée d'elle-même, de la parole qu'elle pourrait être. Elle doit reconnaître le néant qui est dans le langage même pour pouvoir à nouveau chanter le monde et se réconcilier avec elle-même. Toute

---

[10] G. Picon, « Situation de la jeune poésie », *op. cit*., p. 200.
[11] Cité par Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 205.
[12] *Ibid*., p. 208.
[13] *Ibid*.

création poétique nécessite l'acceptation de la finitude ; davantage, elle s'enracine désormais dans cette acceptation.

La nécessité de la poésie, chez Bonnefoy, se fait donc sentir à partir de la béance du langage, du constat d'une absence. La poésie consiste en effet à « remonter d'une absence – car toute signification, toute écriture, c'est de l'absence – à une présence, celle de telle chose ou tel être, peu importe, soudain dressée devant nous, en nous, dans l'ici et le maintenant de notre existence[14] ». C'est finalement grâce à la poésie, à travers elle, que l'on peut espérer reprendre contact, ne serait-ce que de manière fugace, avec les choses et les êtres, avec le monde qui nous entoure. Bonnefoy affirme en effet sa confiance que la poésie « peut chiffrer l'unité de l'être et parler ainsi de cette présence que le langage met en péril[15] ». La présence : tel est le mot central autour duquel s'articule toute la réflexion de Bonnefoy sur l'art, le langage et la poésie et sur lequel nous allons nous arrêter maintenant.

1.2) La présence et le rejet du concept

La poésie de Bonnefoy célèbre la présence, aspire à restaurer l'être et le monde sensible dans les mots. Or, cette célébration de la présence vient compléter le virulent rejet du concept que l'on trouve dans les écrits de Bonnefoy. Le concept opère une coupure avec le monde. En tentant de synthétiser les apparences sensibles dans des vérités intemporelles, il nie le temps et la finitude, et finalement la vie humaine. En effet, « c'est parce que le concept nie la mort au profit d'une intemporalité de l'Idée, ou de l'Être, qu'il

[14] Y. Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson, 1980 », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 99.
[15] Y. Bonnefoy, « Poésie et analogie », dans *Analogie et connaissance*, *Séminaires interdisciplinaires du Collège de France*, sous la direction de A. Lichnérowitz, F. Perroux et G. Gadoffre, t. II, *De la poésie à la science*, Paris, Maloine, 1981, coll. « Recherches interdisciplinaires », p. 14.

nie la vie, dans la mesure où, pour Bonnefoy, la vie ne peut être conçue autrement que dans sa finitude, c'est-à-dire dans une acceptation de la mort. Dès lors, la saisie du monde à laquelle prétend le concept est mensongère […][16] ». Le concept, écrit Bonnefoy, « est à l'objet une abstraction qui n'en retient que l'essence, un éternel adieu à la présence qu'il fut[17] ». La parole à laquelle aspire Bonnefoy est du côté de la vie, d'une vie qui « ne s'effraie pas de la mort et qui se ressaisit dans la mort même[18] ». Il faut en effet, pour comprendre cette vie, un autre langage que le concept, une « autre foi[19] », et cette foi, c'est la poésie.

Au contraire de la pensée conceptuelle, qui ne fait que creuser l'écart entre les mots et les choses et s'éloigner de l'être, la poésie vise à réduire cet écart, à rejoindre l'être. Or, elle ne peut y aspirer qu'en acceptant la mort et la finitude humaine, source de la vérité de parole, d'un rapport vrai entre le sujet parlant avec soi-même, mais aussi le monde et les êtres. Citons Bonnefoy sur ce point :

> Ce n'est pas simplement la fleur, en effet, ou l'arbre, que la pensée conceptuelle ne sait pas retrouver en leur être propre, en leur rapport d'identité avec leur réalité, aussi contingente soit celle-ci, c'est tout autant la personne humaine quand celle-ci est à comprendre comme un fait et non une idée. […] C'est à ce plan, c'est à notre finitude qui s'y révèle, que nous devons notre angoisse, nos espérances, nos joies : tout ce qui assure réalité à une vie proprement humaine. Et il faut donc conclure que la pensée conceptuelle est aveugle à ce qui garde l'être parlant en rapport intime avec soi-même[20].

La parole poétique vise ainsi à restaurer une unité entre la réalité, ou l'impression qu'elle a laissée en nous, et le langage. Au contraire du concept mensonger « qui donne à la

---

[16] O. Himy, *Yves Bonnefoy*, Paris, Ellipses, 2006, p. 73.
[17] Y. Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne », dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 17
[18] *Ibid*., p.3 0.
[19] *Ibid*.
[20] Yves Bonnefoy, « Fonction de la poésie dans la société contemporaine », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°27, pp. 7-8.

pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots[21] », la poésie cherche à rendre aux mots une densité de présence, à en faire les véhicules d'une expérience de l'être et du monde. Elle permet enfin à l'être parlant « d'éprouver sa présence au milieu d'autres présences[22] ».

Mais que faut-il entendre exactement par le mot « présence » ? Bonnefoy évoque la présence plus qu'il ne la définit, souligne Olivier Himy, car ce serait là en faire un concept. L'expérience de la présence, Bonnefoy la rapproche du « contact avec l'Un[23] », avec un réel unifié qui finalement nous échappe. La présence elle-même serait une sorte d'épiphanie de l'être – ou plutôt une épiphanie de la finitude[24], comme la définit John Naughton, au sens où c'est dans l'absence, c'est du fait de la mort, que la présence se révèle. À travers et suite à l'expérience de la finitude, le monde peut renaître à nos yeux, nous pouvons nous sentir y participer, être en relation avec d'autres êtres.

C'est cette expérience de la présence à laquelle la parole poétique – telle que l'envisage Bonnefoy – aspire. Le poète tente en effet de faire briller la flamme de l'être dans l'instant de la parole poétique, dans le *hic et nunc* de sa parole. Par l'acte de nommer les choses, il tente de les rendre présentes, de restaurer un contact avec le monde sensible, mais, dans l'instant même de la nomination, ce contact est aboli et le réel s'éloigne à nouveau. La présence est aussi intimement liée à l'instant, car le contact avec l'Un, le sentiment de l'unité retrouvée sont des expériences aussi intimes qu'éphémères, et qui sont davantage le fruit de notre imagination. À peine appréhendée, la présence des choses et des êtres nous est finalement refusée. Ainsi, si la présence se donne « dans l'univers de

[21] Y. Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne », *op. cit.*, p. 14.
[22] Y. Bonnefoy, « Sur la difficulté de la communication poétique », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 280
[23] Y. Bonnefoy, « Lettre à John E. Jackson », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 99.
[24] Voir J. Naughton, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, p. 18.

l'instant », la parole poétique est contrainte d'avouer « son incapacité fameuse à exprimer l'immédiat »[25].

La poésie parvient finalement moins à rétablir la présence dans la parole qui est sienne qu'à la désigner, mais « elle en parle, indirectement, la signifiant par cette attente fiévreuse, cet espoir sans raison vraiment donnée, qu'on voit tant de poètes attacher à ce qu'ils évoquent, ce qui confère à ces objets une aura qui pourrait bien être, dans l'espace dit littéraire, *le poétique dans son essence*[26] ». La présence relève d'un espoir, d'un désir jamais totalement assouvi ou encore d'une foi. Ainsi, « la parole poétique relève d'un acte de "foi", d'un improbable désir de "retenir" ce qu'elle ne peut pourtant pas "saisir" », écrit Gérard Gasarian[27].

1.3) « La présence et l'image »

« La poésie, ce serait une transgression des formules de la pensée conceptuelle, mais ce devrait être aussi celle des mondes-images que le désir bâtit[28] », écrit Bonnefoy, ces mondes-images faisant retour à la pensée conceptuelle. Bonnefoy a été tenté – mais quel artiste ne l'est pas ? – par une fuite dans le monde de l'image et du rêve. En témoigne son engagement initial auprès du groupe surréaliste, engagement qui l'a sans doute amené à réfléchir sur cet attrait pour l'imaginaire et ce qui le séduisait dans ce monde.

[25] Y. Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, p. 123.
[26] Y. Bonnefoy, « Poésie et analogie », *op. cit.*, p. 13
[27] G. Gasarian, *La poésie, la présence*, Paris, Champ Vallon, 1986, « Champ poétique », p. 27.
[28] Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, Librairie du XXe siècle », p. 72.

« La terre est toujours trahie par l'image[29] ». Cette trahison, cette substitution de l'image à la réalité, cette tentation de l'artiste de devenir une sorte de Dieu créant une terre autre, voilà ce que Bonnefoy nomme l' « excarnation »[30]. L'excarnation est un terme lié aux idées hérétiques promulguées par les gnostiques[31]. Or pour Bonnefoy, l'attitude gnostique « c'est de substituer à tout, et à autrui en particulier, une image, qu'on tient pour le seul réel[32] ». Cette attitude, cette fuite du réel pour vivre dans un monde imaginaire, Bonnefoy n'a cessé de la condamner – ou plutôt de lutter contre elle, car il sait qu'elle est aussi en lui. Il place en effet son projet poétique « dans la tension de ces deux postulats fondamentaux : d'un côté la séduction d'un monde de formes intelligibles et de structures parfaites dissociées du temps de l'existence (*excarnations*), de l'autre l'effort de découvrir le mystère et le sens du sacré dans le réel matériel et en dépit de la mort et de la limitation, ce que Bonnefoy identifie à l'aide de la notion l'*incarnation*[33] ».

De l'image, on passe à l'imagination, et à ce que Bonnefoy a finalement appelé l'imagination métaphysique, qui est très précisément cette attitude gnostique qui consiste à substituer une image au réel, un pays d'essence plus haute que notre terre. En quête

---

[29] Y. Bonnefoy, « Terre seconde », *Le Nuage rouge*, p. 380.

[30] Selon l'analyse de John Naughton, « *Excarnations* : Yves Bonnefoy's Critique of the Image-Making Process », *L'Esprit créateur*, vol. 22, n°4, *The Poet as a Critic*, Winter 1982, p. 38.

[31] Les gnostiques sont les adeptes du gnosticisme. Le *Trésor de la langue française* (http://atilf.atilf.fr) définit ainsi le gnosticisme :

A. -[Correspond à *gnose* A] Doctrine de la gnose : le gnosticisme est la doctrine selon laquelle une certaine connaissance apporte à l'homme le salut. Une certaine connaissance, non pas toute connaissance. Si l'on appelle gnoses les doctrines suivant lesquelles *la connaissance en général* est ce qui sauve, non seulement il faut faire entrer dans la gnose un très grand nombre de philosophies et de religions, en commençant par le platonisme et en descendant jusqu'au scientisme, mais ce nom ne convient plus à la gnose des premiers siècles.

B. —[Correspond à *gnose* B] *THÉOL. CHRÉT.* Ensemble des doctrines dualistes qui, durant les premiers siècles du christianisme, ont été rejetées comme hérétiques par l'Église.

[32] Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, cité par John Naughton, « *Excarnations* : Yves Bonnefoy's Critique of the Image-Making Process », p. 39.

[33] *Ibid*., p. 39. "Bonnefoy places his own poetic project (...) in the tension of these two fundamental postulations : the lure of a world of intelligible forms and perfected structures dissociated from existential time (*excarnations*) on the one hand, and the effort to discover the mysterious meaning and the sense of the sacred in the material real and in spite of death and limitation which Bonnefoy identifies with the notion of *incarnation*". Nous traduisons.

d'un absolu, l'imagination métaphysique nous porte à oublier notre existence *hic et nunc* et sa finitude.

L'imagination métaphysique a cependant un versant positif, au sens où elle repose sur ce que Bonnefoy appelle un *désir* d'être, ce désir qui « ne veut pas voir dans les objets de son expérience des illusions auxquelles il lui faudrait renoncer, abandonnant du même coup toute foi dans l'être de la personne, il rêve au contraire que celle-ci s'enracine dans une réalité transcendante[34] ». Par la suite,

> les choses et les êtres de cet imaginaire que nous avons constitué ne sont pas pour nous de simples objets mais, d'emblée et pleinement, des présences, puisque nous les avons voulus nos partenaires dans la vie plus pleine à venir. […] Le monde imaginé, qui est ainsi un monde d'existences, articulées à la nôtre, nous donne donc davantage l'impression d'être que le font les objets de notre pratique ordinaire[35].

Ce désir qu'il y ait de l'être, cette aspiration à la présence sont louables. Le danger surgit cependant lorsque ce monde imaginaire devient plus important que le monde réel, que ce recours à une transcendance qu'est la quête du sens ne revient plus à incarner davantage les choses et les êtres qui nous entourent, mais à les délaisser, exsangues, pour se laisser séduire par un au-delà du réel imaginé supérieur.

Il y a donc, dans ce que Bonnefoy appelle *l'imagination métaphysique*, deux pôles qui décrivent le clivage que vit tout poète selon lui. Ou disons plutôt que ce sont deux façons divergentes dont l'imagination métaphysique peut être vécue et mise en pratique. D'un côté, et elle est alors plus proprement *ontologique*, l'imagination métaphysique est positive et créatrice de beauté ; elle est guidée par une quête de l'Un dans le multiple, elle aspire certes à la perception d'un absolu, mais pour revenir au réel. De l'autre, existe l'imagination proprement métaphysique que Bonnefoy définit comme celle qui « leurrée

[34] Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, p. 17.
[35] *Ibid*., p. 19.

par son rêve, ne songe pas à revenir vers la condition terrestre, c'est elle qui sera donc l'oubli le plus long de la voie, sinon même sa perte la plus totale. Dans ce qu'elle met en scène, rien que de la représentation, rien que des notions et non l'expérience pleine de ce qui est, jamais l'épaisseur d'existence par quoi les réalités du monde se présentent à nous quand nous y venons en silence[36] ». On retrouve ici le désir d'incarnation d'un côté et l'écueil de l'excarnation de l'autre.

La quête d'un au-delà, d'une transcendance, l'espoir d'un salut sont présents dans les deux positions et ne peuvent être condamnés. Ils sont le cœur même de l'activité poétique. Cependant, le travail du poète pour Bonnefoy consistera à rester vigilant, à ne pas aspirer à fuir vers un monde imaginaire dont il ne reviendrait pas, à se laisser séduire par l'excarnation. C'est une vigilance de tout instant, qu'a pratiquée Bonnefoy tout au long de son œuvre. Face à l'imagination métaphysique, l'attitude de Bonnefoy consiste en un mouvement dialectique : il se laisse d'abord séduire par elle, par le désir d'être qu'elle suscite pour ensuite en voir les dangers, essentiellement l'invitation à se perdre en elle tout en délaissant le réel. La troisième étape est celle d'une réconciliation avec l'imagination métaphysique, finalement nécessaire à la création poétique, d'une acceptation vigilante. Citons ici Michael Edwards, qui adopte une position similaire dans son rapport à la poésie :

> La grande leçon de la poésie, sa vérité, n'est-ce pas qu'il faut épurer le réel en l'ouvrant continuellement à l'imagination qui le change, et épurer l'imagination en l'ouvrant constamment au réel qui lui résiste ? Qu'il faut passer dialectiquement entre le rêve et le réel, en affirmant les virtualités de la poésie, du langage, de l'esprit, pour affirmer ensuite, et avec autant d'énergie, tout ce qui nous dépasse, tout ce qui ne nous attend pas pour exister[37].

---

[36] *Ibid.*, p. 23.
[37] M. Edwards, « Dialectique du rêve et du réel », dans Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et M. P. Schützenberger, *Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris, PUF, 1989 p. 95.

Ce passage lucide du rêve au réel, c'est bien la vigilance dont parle Bonnefoy.

Il existe ainsi un salut possible par la poésie. Cependant, la poésie « ne nous sauve pas du réel : elle nous sauverait plutôt *dans* le réel. Elle nous rend le réel plus réel[38] ». La poésie ne nous invite pas à chercher refuge dans un monde imaginaire, mais à habiter cette terre. Telle qu'elle s'incarne dans les poèmes, elle n'est pas usage du langage commun, ce voile opaque qui nous prive d'un accès direct au monde réel et à l'être, car « un poème, c'est ce qui se propose de dire l'être, d'en faire circuler la présence dans les choses et les personnes qu'il considère, et donc d'accroître dans le langage la transparence de sa structure, autrement dit son accord avec la réalité collective et non les chimères[39] ». La poésie est donc en accord avec le réel qui nous entoure, et cet accord est le salut. La poésie selon Bonnefoy est « de vouloir que l'ici et le maintenant reprennent le pas sur les rêves[40] ». Elle est réconciliation avec notre existence terrestre.

Dans un texte récent, Bonnefoy oppose ainsi deux définitions de la poésie. La première « c'est celle qui considère que la poésie est la production d'un texte, production d'un objet verbal » qui en fait « s'identifie à un rêve[41] », car ses mots conduisent à une certaine vision du monde et de l'être au monde. Or, cette poésie

> qui a pour finalité un texte s'enferme dans une image de la réalité qui est évidemment une abstraction, et elle perd ainsi le bénéfice de la temporalité, le bénéfice de savoir que nous sommes des êtres mortels, que nous sommes dans la finitude, que les images ne sont pas des images précisément, qui ne vont pas jusqu'au fond de notre relation à nous-mêmes.
>
> Cette conception de la poésie comme texte est fondamentalement un oubli de notre finitude essentielle, une perte du souvenir de l'autre être

[38] *Ibid*, p. 95.
[39] Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, p. 29
[40] *Ibid.*, p. 36.
[41] Y. Bonnefoy, « La poésie, le savoir : quelques remarques avec James Lawler », *in Yves Bonnefoy : poésie, recherche et savoirs*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Herman, 2007, p. 588.

> humain, lequel n'existe qu'au niveau même où nous sommes ces êtres de finitude[42].

Concevoir la poésie comme production d'un texte, c'est s'enfermer dans un monde-image, coupé de l'existence réelle et de la relation avec les autres êtres. La seconde définition de la poésie veut plutôt que celle-ci soit « une expérience de notre être au monde, expérience qui, bien entendu, passe par le langage, mais ne s'y enferme pas[43] » et qui est similaire à celle de l'enfant, à qui le monde du concept est étranger, en ce qu'elle reste « trouée, ouverte, susceptible d'avoir des rapports d'immédiateté avec des choses, avec des êtres, qui se présentent alors et encore dans l'indéfait de leur condition[44] ». Une telle poésie nous garde en contact avec l'unité du monde, avec l'être conçu comme présence, avec autrui. C'est bien entendu une telle poésie que pratique Yves Bonnefoy, une poésie qui fait du langage un moyen de nous ouvrir au monde et de participer à son unité, et non une fin.

Ainsi, vivre dans un monde-image, c'est « rêver la réalité au lieu de la vivre, préférer forme à présence[45] ». C'est vivre dans un monde clos, coupé des choses et des êtres. Or, la poésie telle que la conçoit Bonnefoy ne peut se satisfaire de ce monde-image, en ce qu'elle est ce qui lie, nous fait présence au sein d'autres présences. Elle est perception de l'unité de l'être au sein du réel, dans sa diversité. En cela, elle révèle sa dimension sacrée : elle est une quête spirituelle dans l'ici bas du monde et du langage. Elle nous donne à percevoir le sacré à la fois au-delà et à l'intérieur du monde.

---

[42] *Ibid*., p. 588-589.
[43] *Ibid*., p. 589.
[44] *Ibid*., p. 591.
[45] Yves Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, p. 85

1.4) Quête du vrai lieu et quête spirituelle

La fonction de la poésie de Bonnefoy « et peut-être de toute poésie, est d'être une recherche à travers le possible du monde et du langage[46] ». Elle s'oriente vers le futur, puisqu'elle recherche une « présence à venir » ; « plutôt qu'une arrivée, elle est "voie", "chemin", "route". Le mot *sens* est même déplié pour indiquer à la fois la signification désirée et la direction qui mènerait vers elle », écrit Michael Edwards. La poésie telle que la conçoit Bonnefoy s'apparente effectivement à un cheminement, à une quête. Bonnefoy compare lui-même, dans « Les Tombeaux de Ravenne[47] », la poésie à un voyage. Or, ce voyage n'a pas de destination finale ; la quête est destinée à n'être jamais assouvie. Par là même, on comprend que la poésie doit être un moyen et non une fin. Elle est le moyen de réinventer un espoir.

L'unité du monde avec le divin a été rompue ; les choses du monde ne sont plus le signe d'une transcendance immédiatement perceptible en elles. De même, le langage ne vient plus rendre tangible ce qu'il désigne, ne donne plus d'accès direct à l'au-delà de l'Idée. Telle est la situation du poète moderne, contraint d'accepter cette rupture entre le sensible des mots et un intelligible qui leur échappe. Il ne parvient plus à atteindre et exprimer par le langage une présence conçue comme transcendance.

Hegel l'a montré, « la parole ne peut rien retenir de ce qui est l'immédiat. *Maintenant, c'est la nuit*, si par ces mots je prétends exprimer mon expérience sensible, ce n'est plus aussitôt qu'un cadre où la présence s'efface »[48]. La présence nous échappe irrémédiablement. Devant cet horizon vide, seule une solution s'offre : refaire le pas

[46] Michael Edwards, « Poésie et transcendance », dans *Yves Bonnefoy*, colloque international de Cerisy-la-Salle (25 août - 1er septembre 1983) sous la direction de Daniel Leuwers Paris, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, ouvrage publié avec le Centre International des Lettres, 1983, p. 324
[47] Yves Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne », *op. cit.*, p. 22.
[48] Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » *op. cit.*, p. 116.

baudelairien de « l'amour des choses mortelles[49] ». Il s'agit d'affirmer l'*ici* et le *maintenant* qui, par leur finitude temporelle et leur infirmité spatiale, pour reprendre les termes de Bonnefoy, « sont le seul bien concevable, le seul lieu qui mérite le nom de lieu[50] ». L'*ici* et le *maintenant* sont le *vrai lieu* de la poésie française – et de toute poésie.

Ainsi, il ne s'agit pas de nier l'incapacité de la parole à exprimer l'immédiat, mais de reconnaître que la parole peut seulement « célébrer la présence, chanter son acte, nous préparer en esprit à sa rencontre, mais non pas nous permettre de l'accomplir[51] ». Les mots ne nous permettent guère que de faire briller la présence dans la finitude de l'instant, de l'exprimer dans un *ici* et un *maintenant* qui sont déjà un au-delà et un autrefois. C'est ainsi que les mots ne sont finalement qu'une promesse ; ils « apparaissent aux confins de la négativité du langage comme les anges parlant d'un dieu encore inconnu[52] ». La poésie, pour Bonnefoy, s'apparente à une « théologie négative » : elle est un savoir « tout négatif et instable qu'il soit, que je puis peut-être nommer la *vérité de parole*. Tout le contraire d'une formule. Une intuition entière, dans chaque mot. Et un 'amer savoir', certes, puisqu'il confirme la mort. La guérison de présence, il sait qu'elle se dérobe[53] ».

Les mots sont finalement les pierres qui nous guident dans notre quête vers le *vrai lieu*, où réalité et langage se rejoignent. Ils sont ce qui permet, dans l'instant, de rendre la présence à notre désir. Si la parole poétique ne nous donne pas la présence, elle nous permet de cheminer vers elle. Il ne s'agit pas de chercher la présence dans un au-delà, mais dans ce réel qu'il nous est donné de sentir et d'exprimer. C'est dans les choses finies, mortelles, que l'infini peut paraître ; c'est au cœur de l'absence du langage que la

---

[49] *Ibid.*, p. 124.
[50] *Ibid.*, p. 125.
[51] *Ibid*., p. 126.
[52] *Ibid*., p. 128.
[53] *Ibid.*

présence peut briller. La poésie est pour Bonnefoy le seul témoignage « de notre contact avec une présence déconcertante, notre seule appréhension de la "profonde et ténébreuse unité" entrevue par Baudelaire[54] ». Et ce contact, c'est dans le *vrai lieu* qu'il est possible – ce lieu qui nous rend la mémoire de l'Un.

La poésie s'apparente finalement à une quête d'ordre spirituel. Nombreux sont les critiques à avoir relevé le vocabulaire religieux des essais d'Yves Bonnefoy, qui affirme d'ailleurs que la poésie doit se définir par le christianisme et contre lui. Ainsi, dans le recueil *L'Improbable*, « Bonnefoy ébauche une phénoménologie et une définition du sacré afin d'établir une foi réaliste moderne[55] » et emploie les termes de la faute, du salut, de la foi, de l'amour, de l'incarnation et de l'espoir. Il assume donc l'héritage du christianisme en en réorientant le sens, en donnant une nouvelle définition au sacré. Le terme d'incarnation en vient à caractériser la mission même de la poésie, qui tente d'incarner l'être dans sa parole, qui cherche à rendre la présence palpable dans ses mots.

Si la poésie se démarque du christianisme, elle doit tout autant éviter la « gnose », que Bonnefoy considère comme inhérente à la poésie. La gnose consiste, selon lui, à faire de l'Idée un absolu et à considérer comme réel ce que nomment les signes langagiers. Ainsi, le gnostique « sacralise le néant plutôt que l'être et s'abandonne au vide des concepts ; le visible matériel est sa seule réalité[56] ». Selon Bonnefoy, la poésie moderne peut échapper à la gnose en récupérant le sacré en tant que « présence à la fois au-delà et à l'intérieur du monde[57] ». Pas plus que la poésie ne peut se satisfaire d'une

---

[54] R. Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Tübingen, Günter Narr Verlag; Paris, Jean-Michel Place, 1985, p. 19
[55] E. K. Kaplan : « Yves Bonnefoy : la réinvention du sacré », dans *Yves Bonnefoy*, colloque international de Cerisy-la-Salle, 1983, p. 335
[56] *Ibid*., p. 339.
[57] *Ibid*., p. 339.

transcendance inatteignable, dans un strict au-delà ou un en deçà du langage, elle n'accepte le dieu du concept.

> Qui tente la traversée de l'espace sensible rejoint une eau sacrée qui coule dans toute chose. Et pour peu qu'il y touche il se sent immortel. […] Pour un contact de cette espèce, Platon dressait tout un autre monde, celui des fortes Idées. Que ce monde existe, j'en suis sûr : il est, dans le lierre et partout, la substantielle immortalité. Simplement il est *avec nous*. Dans le sensible[58].

Or, cette eau sacrée, c'est encore ce qu'il appelle la présence, qui participe de cet ordre transcendant que le langage ne peut atteindre, et peut cependant être appréhendée à travers le verbe, dans le *hic et nunc* de la parole poétique. Elle ne se révèle que par une opération dialectique de la conscience. Ainsi, le sacré, tel que l'entend Bonnefoy, dépend avant tout de sa perception par une conscience. Il s'agit pour le poète de percevoir l'infini au cœur du fini.

Cette réalité transcendante, la conscience y a accès grâce aux mots et à travers eux, ces mots que Bonnefoy dit « profonds », car ils contiennent un sacré auquel il dépend de nous de vouloir accéder. La « vraie » poésie peut donc être notre salut, pour peu que nous décidions de nous ouvrir à la présence.

[58] Y. Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne », p. 26 – cité par Edward K. Kaplan, « Yves Bonnefoy : la réinvention du sacré », p. 339.

2) L'acte de la parole poétique

2.1) Redéfinition du signe et parole poétique

Pour Bonnefoy, la poésie n'est pas du côté du concept, mais de la présence. Elle ne vise pas la signification, mais cherche à faire advenir l'être. La parole poétique ne tend pas à signifier, mais à dire. Cette définition de la parole poétique repose sur une remise en question de la conception classique du langage et une redéfinition du signe linguistique. Pour que le signe se fasse poétique, il faut que soit établi un rapport direct entre le signifiant et le référent, sans passer par le signifié, qui, pour Bonnefoy, correspond au concept[59]. Le poète se heurte moins à la disjonction entre signifié et signifiant – la signification n'étant pas son but – qu'à la séparation entre le signifiant et le référent, opéré par le concept (le signifié). Cette séparation est le drame de la poésie, qui se propose dès lors de restaurer une continuité entre le signe et son référent, aspire à retrouver ou plutôt recréer une unité brisée par le langage. La poésie cherche à ré-ancrer les signes dans la réalité référentielle, à rendre le réel palpable par un acte de parole. C'est ainsi qu'elle devient cette « parole chargée de sens », « un acte de participation immédiate à ce qui est, par lequel le mot s'ouvre au réel et se confond avec lui[60] ». La parole poétique selon Bonnefoy fait événement, crée un monde.

Tout vaut mieux, écrit Bonnefoy, « que l'orgueil du signe à n'être que soi, sur une terre qui se disloque[61] » : car la vocation du signe – dans la parole – c'est d'être

---

[59] Comme le fait remarquer Patrick Née : alors que la disjonction dans l'idée acquise du langage héritée de Saussure se trouve entre le signifiant et le signifié, pour Bonnefoy « la faille c'est le signifié, c'est à dire le "concept" qui sépare indûment le signifiant de son référent ». P. Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004, « Savoir : Lettres », p. 22.
[60] M. Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, p. 14.
[61] Y. Bonnefoy, « La photosynthèse de l'Être. Edward Hopper », *Dessin, couleur et lumière*, Mercure de France, 1997, p. 253.

« rassemblement autant que sens ; ou plutôt il est sens, et non la simple occasion de significations innombrables, parce que d'abord il rassemble[62] ». Contrairement au langage, qui consiste d'abord à articuler signifiant et signifié, la parole poétique cherche à restaurer le lien entre signifiant et référent, à rassembler le réel dans les mots – ou encore, comme le dirait Bonnefoy, à faire apparaître la présence dans ces mots, à en faire le creuset de l'être. On peut ainsi distinguer chez Bonnefoy le signe vide, privé de sens, du *vrai signe*, qui « n'existe qu'au-delà, dans la transitivité d'un sens qui le relie directement à son incarnation dans le monde[63] ». La parole poétique est en quelque sorte le lieu d'une résurrection.

> Dire "une fleur" – rien de plus – et c'est bien là du langage encore, puisqu'une fleur, cela n'existe que pour autant que le langage l'a décidé ; mais dire "une fleur" ainsi, dans cette aube de la parole où le mot est vacant, en somme, où *il va à son référent sans souci encore d'un signifié*, c'est faire aussi que la fleur va à peine émerger de l'Un, va être encore pleine de lui, retenant à l'expérience de l'immédiat la parole qui veut, ce n'est que trop vrai, se faire à nouveau langage[64].

Cette page capitale décrit bien la vocation que Bonnefoy prête au mot en poésie : « au lieu que le mot abolisse, il retrouve, au lieu que la *signification* piétine dans le manège binaire du signe, s'élançant hors de lui, elle se fait *sens* qui relie mot et monde ; et au lieu du *signe*, la *présence*[65] ». La parole poétique doit faire fi de la médiation du signifié pour que le mot proféré nous relie directement aux choses et aux êtres, pour qu'en lui advienne la présence.

Le poète, par sa parole, renoue en fait avec le stade pré-conceptuel du langage, avec le langage tel que le perçoit et le pratique l'enfant. Pour l'enfant, le mot

---

[62] Y. Bonnefoy, « La poésie et l'université », *Entretiens sur la poésie*, p. 216.
[63] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 33
[64] Y. Bonnefoy, « Poésie et liberté », *Entretiens sur la poésie*, p. 327.
[65] J. Thélot, *op. cit.*, p. 43

> se fait l'ambassadeur de son référent, et la dénomination, le fait de donner à la chose ce nom, reste en contact, dans la chose […], reste avec la chose donc dans un rapport de présence à présente, au sein duquel l'enfant ne doute pas de son être, ne doute pas qu'il est, ne se pose pas encore la question « *To be, or not to be* », qui va fonder la modernité européenne[66].

Le poète tente de se ressouvenir de cette première expérience du langage, de retrouver ces « grands mots désignatifs » qui sont directement liés à ce qu'ils désignent, à leur référent ; des mots qui disent la présence des choses et des êtres.

On comprend mieux à ce stade pourquoi Bonnefoy n'a pas suivi Mallarmé dans son constat de la disparition du référent, de l'absence du réel dans le mot, et a axé sa poésie sur une célébration du verbe dans toute sa pureté. Pour Bonnefoy, les mots ont une épaisseur, possèdent une densité d'être ; ils ne valent que dans la mesure où ils rassemblent en eux le réel et nous lient au monde. De même, son désengagement du groupe surréaliste s'explique assez aisément par sa conception de la parole poétique : la poésie surréaliste est une poésie du rêve, de rupture avec le monde ; elle jongle avec les mots, qui n'ont plus d'ancrage référentiel, avec la signification. Elle est du côté de la langue et du solipsisme de l'écriture, non de la parole. Ses mots ne s'enracinent pas dans le réel, n'incarnent aucun vécu véritable. Il n'est pas indifférent que Bonnefoy associe sa rupture avec les Surréalistes à une seconde naissance en poésie. Il ne s'agit plus, dans la poésie telle que la conçoit Bonnefoy, de s'échapper par les mots dans l'imaginaire, mais de prendre en charge le réel.

---

[66] Y. Bonnefoy, « La poésie, le savoir : quelques remarques, avec James Lawler », *op. cit*., p. 591.

2.2) Les mots sauveurs

Ce sont les mots qui sauvent, « et d'abord de la coupure des mots : de l'opposition avec les choses, de l'autotélicité des signes », écrit Patrick Née, qui poursuit en précisant « [q]ue les signifiants d'emblée incluent les choses, que le signifié restitue d'abord l'émotion du référentiel vécu, et la transcendance du signe est assurée, le sujet peut revivre son émotion, la donner en partage, briser dans le souvenir même les fers de sa nostalgie[67] ». Il y a chez Bonnefoy un désir de retrouver cette parole d'un âge d'or, où les mots étaient les choses, où les signifiés disaient immédiatement leurs référents – une parole qui disait et était l'Être, l'Un. Dès lors, les mots ne signifient pas leur référent, mais le sont en partie ; ils font exister la chose qu'ils désignent, ils en rappellent la présence dans l'immédiateté du dire poétique.

On perd contact « avec ce qui est, avec la présence du monde, quand on ne désigne celui-ci qu'avec des mots pris à leur niveau conceptuel », écrit Bonnefoy, car « [o]n ne retrouve celle-ci pleinement, on ne la questionne vraiment, on ne s'y implique soi-même que grâce à des mots que l'on a vécus, et qui deviennent ainsi comme des noms propres, semblables à ceux que portent les êtres qui comptent dans notre vie[68] ». Ces propos laissent comprendre la densité d'être des mots tels que Bonnefoy les emploie en poésie : chacun d'eux rassemble un réel vécu, qu'ils rendent presque palpable. On comprend ainsi pourquoi les mots sont apparentés à des noms propres, ces noms qui font donnent existence à l'être qu'ils désignent par un simple acte d'énonciation. Lorsqu'il dit un mot, le poète fait exister, dans l'instant, la chose ou l'être désigné par ce mot.

---

[67] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 69

[68] J. Roudaut, « La présence au monde et au langage », entretien avec Yves Bonnefoy, *Magazine littéraire* n°304, nov. 1992, p. 100.

Il est intéressant de noter que dans sa poésie, Bonnefoy use des substantifs plus que de toute autre catégorie du langage. Il semble que ce soit les noms qui pour lui sont les plus aptes à recréer notre contact avec l'être, à se faire porteurs d'une unité ; ce sont eux qui possèdent la plus forte densité de présence. Que soit dit le nom d'une chose, d'un être, et voilà qu'ils semblent prendre vie. En outre, Bonnefoy emploie un petit nombre de substantifs de manière récurrente : ainsi, la pierre, le feu, l'eau, la lumière… Certains sont employés si souvent au fil de l'œuvre qu'ils constituent ce que Jérôme Thélot a appelé des « substantifs-thèmes[69] ». Ces noms semblent à eux seuls rassembler tout le réel, du moins le réel tel que vécu par Bonnefoy. Ils sont l'incarnation d'une expérience de vie autant que les « chiffres » de cette expérience.

Si le langage dissocie, les mots rassemblent. Ils permettent une autre expérience du monde et un sentiment de l'un au cœur de la parole, car leur matérialité enraye le concept. Le mot permet une « brèche dans le réseau des notions que la langue ordinaire resserre sur chaque chose[70] ». Il fait apparaître le monde sensible, nous donne accès aux choses et aux êtres. C'est ainsi que la parole poétique nous rend la mémoire de notre être au monde.

> Le monde s'est fait énigme, voilà ce que la poésie essaie de réparer, laquelle est donc née dès le second jour des mots, après qui elle n'a plus cessé de nous rendre, au moins par instants, l'immédiateté perdue[71].

La poésie est cet « emploi second du langage » qui entend « restaurer la plénitude[72] » des mots grâce au son.

---

[69] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 143.
[70] *Ibid*., p. 50
[71] Y. Bonnefoy, « Quelques propositions quant aux *Sonnets* de Shakespeare », dans *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 françaises Shakespeare (ouvrage publié avec le Centre national du livre), p. 17.
[72] *Ibid*.

2.3) La dimension sonore du signe

La poésie semble pouvoir restaurer une unité, recréer une continuité entre les mots et les choses, par-delà la faille découverte au cœur du langage. Pour cela, pour faire advenir la présence et échapper à la séduction du concept, elle possède un atout : le son. Bonnefoy l'explique en ces termes :

> le langage n'est pas composé de concepts, il l'est de mots. Et les mots, ne l'oublions pas, sont quelque chose de matériel, ce qui par rapport à la pensée qui analyse et s'abstrait, ouvre le champ d'un possible dont la force de trangression […] peut se révéler décisive. Le mot est une matière, c'est un son qui amorce au plan de la phrase une forme de même nature sonore, et en cela même il est rythme, et d'ailleurs d'emblée il a été souffle, qui emploie notre souffle, qui le fait vivre hors de nous. Par la grâce du mot, conséquemment, parce qu'il est ce corps matériel, naturel, qui a l'infini de la chose, notre corps peut venir à la rencontre du monde, à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions, où e monde est précisément totalité, unité. Et voilà pourquoi, si le mot *arbre*, disons, peut se prêter aisément à la pensée conceptuelle, il évoquera toute de même, quand on le prononcera seul, à voix haute, la présence immédiate et pleine de l'arbre, cet excès qu'il y a dans l'objet sur toute forme de connaissance[73].

Le son est ce qui nous permet d'échapper au règne du concept et de la signification et rend plus tangible la présence. Cela s'explique notamment par le fait que le son renvoie à une parole des origines, à une parole d'avant la signification. La poésie dispose d'un « grand moyen » pour « tenter de reprendre pied dans l'immédiateté abolie, c'est le son qui est dans le mot. Car ce son, en tant que donnée irréductible à tout sens, c'est à nouveau la plénitude de l'immédiat[74] ».

En outre, le son donne aux mots une densité et une matérialité sensible, ce qui les enracine d'autant plus dans le réel. Il rend la poésie capable « plus qu'aucune autre sorte de parole à nourrir le discours de cette épaisseur d'exister sensible que les concepts nous dérobent, à le montrer solidaire de la majesté du cosmos, à en accroître la qualité

[73] Y. Bonnefoy, « Poésie et vérité », dans *Entretiens sur la poésie* », p. 262.
[74] Y. Bonnefoy, « Quelques propositions sur les *Sonnets* de Shakespeare », *op. cit*., p. 16.

d'évidence[75] ». Le son se situe en deçà du sens et en cela s'identifie à la totalité du réel, car il est du réel à l'état brut ; il représente l'indéfait du monde, son unité. Ainsi, grâce à la double nature du signe verbal, qui est à la fois sens et son, nous pouvons retrouver le contact avec l'indéfait du monde, faire l'expérience de l'Un.

Tout mot est donc aussi et peut-être d'abord du son, et c'est par leur épaisseur sonore que les mots rendent palpable la présence, rassemblent l'être. Grâce à cette matérialité du son, les mots nous donnent accès au monde sensible, nous mettent en lien avec lui. Le mot est un corps matériel grâce auquel notre corps peut venir à la rencontre du monde « à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions, où ce monde est précisément totalité, unité[76] ». Si on le prononce à voix haute, le mot « arbre » évoquera la présence immédiate de l'arbre, au-delà de toute forme de connaissance.

Bonnefoy écrit encore que, pour accéder à la beauté du réel,

> il suffira de penser que la matérialité des mots, leurs sons, leurs rythmes et même, peut-on penser, leurs couleurs, peuvent évoquer les sons et les couleurs du monde, alors que les vers ont pouvoir, du fait qu'ils ont une forme, de composer ces aperçus fugitifs en des impressions d'ensemble. Celles-ci ouvriront des allées dans l'expérience sensible, de toutes parts. Et voici qui permettra aux poètes de percevoir la beauté latente du lieu terrestre, d'y aménager un séjour[77].

Les mots éveillent nos sens, parlent à notre âme autant qu'à notre corps, et en cela ils nous permettent, par le biais de la poésie, de nous éprouver comme présence au sein de ce monde. Par leur texture sonore, leur rythme, leur musique, ils nous permettent d'établir toutes sortes de correspondances et rendent chacun de nous semblable au petit enfant qui s'émerveille de la beauté du monde.

---

[75] Y. Bonnefoy, « La difficulté de la communication poétique », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 281.
[76] Y. Bonnefoy, « Y a-t-il une vérité poétique ? », *op. cit.,* p. 49
[77] Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, p. 111.

Bonnefoy insiste aussi sur l'importance de la voix qui s'associe au son pour dénoncer le concept, et faire des mots le véhicule d'une expérience de l'être. La dimension sonore et vocale de la poésie est primordiale justement au sens où elle donne à la poésie une matérialité sensible, et la définit comme parole, qui est flux vivant. Bonnefoy associe l'activité poétique au *dire* : dire, c'est participer à l'être, faire advenir la présence à travers les mots. *Dire* est le contraire de signifier. *Dire*, c'est faire acte de parole, c'est faire advenir ce qui est. « Dans l'expérience de la présence » que permet la poésie « on ne "signifie" pas, on laisse une lumière se désenchevêtrer des significations qui l'occultent[78] ». Tel est l'événement de la poésie : en nommant tel objet ou tel être, le poète en fait briller la présence dans l'instant même de la dénomination.

2.4) La poésie comme acte d'échange

Dire, pour le poète, c'est faire et vivre une expérience de l'être au monde. En nommant les choses, il les rend palpables au cœur de la parole poétique, et la dimension sonore du mot aide nos esprits et nos sens à percevoir la présence des choses et des êtres. L'acte de nommer est un acte créateur : en nommant les choses, le poète les arrache au silence, « leur donne une continuité par le verbe afin de les faire sortir de l'inexistence[79] » ; il leur donne une présence.

La parole poétique est donc créatrice – ou plutôt recréatrice. Pas plus qu'elle ne peut retourner à ce lieu des origines, où les mots étaient les choses, elle se refuse à user des mots comme purs instruments de signification, coupés du réel. Elle doit certes accepter la fracture entre les mots et les choses, ce qui revient à accepter l'absence au

[78] Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, p. 243.
[79] J.F. Poupart, *La Tentation du silence. Essai sur l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy suivi d'entretiens avec l'auteur*, Québec, Les Intouchables, 1998, p. 106.

cœur du langage, la finitude. Mais elle ne doit pas pour autant abandonner l'ambition de recréer ce réel à nouveau, dans un *hic et nunc*, de lui redonner substance par et à travers le langage, de l'incarner dans les mots. Il s'agit pour le poète d'accéder au *vrai lieu*, où la parole et le réel se rejoignent.

Le poète s'engage ainsi dans la création d'un sens, et cela en accomplissant un acte de parole, défiant ainsi le silence qui pourrait nous tenter dès lors que nous avons constaté l'absence qui est au cœur du langage. Il donne existence aux choses qu'il désigne et affirme ainsi sa propre existence et finalement son appartenance, sa participation au réel. C'est en s'écartant du langage en tant que pur instrument de signification, détruisant tout rapport véritable au réel, que le poète parvient à faire advenir de l'être dans la création d'un lieu du sens. Ce lieu, Bonnefoy l'appelle la terre.

Il est important de remarquer que Bonnefoy ne parle pas de l'écriture poétique, car l'écriture fige justement la poésie dans du texte, en fait une matière morte, mais au contraire de la parole poétique, qui est un acte, donne une dimension sensible à la poésie, la rend vivante. Il s'agit pour Bonnefoy non d'écrire, qui serait piéger la parole dans la fixité d'un texte, mais de dire, ce qui signifie participer à l'être, faire advenir la présence à travers les mots. L'écriture est pour Bonnefoy le lieu de « la faute », car elle est ce qui fait préférer les mots au réel, la forme à la présence. Elle engage le poète à s'enfermer dans son propre monde, dont l'Autre est exclu. « Écrire voue à la solitude, rejetant autrui au néant de tout[80] », nous dit Bonnefoy; il s'agit dès lors non d'écrire mais de *dire*, de s'ouvrir à l'Autre par la parole. L'écriture est clôture ; la parole poétique aspire à ce que Rilke appelle l'Ouvert.

[80] Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge* p. 45. Cité par E. K. Kaplan, *art. cit.*, p. 346.

Dire, c'est donc inviter autrui à participer à cette expérience de l'être que permet la poésie. L'emploi de ce verbe *dire* indique que la parole poétique est orientée vers l'altérité, elle est le premier mouvement d'un dialogue. La poésie, écrit Bonnefoy au sujet de Celan, « est habitée par une parole instauratrice de *l'autre*, s'élançant du moi vers le toi[81] ». Le poète doit s'éloigner de son moi narcissique pour aller vers l'Autre. « L'élancement d'une parole orientée vers l'autre est ce qui constitue l'origine et le sens du poème[82] » ; le poème est un dire s'adressant à un Autre. La parole poétique est fondée sur l'échange entre deux êtres, entre un *je* et un *tu*, dont la solidarité, la co-présence, constitue le but de l'art et de la poésie selon Bonnefoy. Le langage poétique est « le dépôt d'une parole inscrivant l'homme dans l'être[83] », et parmi les êtres.

Il ne s'agit donc pas, en poésie, de s'enfermer dans le solipsisme d'une écriture, mais de s'ouvrir à autrui par la parole. Le poète ne doit pas aspirer à fuir dans le rêve, dans un monde-image, selon le terme de Bonnefoy, mais au contraire à rejoindre le réel, à restaurer l'unité avec les choses et les êtres brisée par le langage. C'est la présence du monde et la présence au monde auxquelles aspire la poésie, ce qui donne à autrui un rôle essentiel. Bonnefoy définit la poésie « dans sa réalité pratique, en son besoin de dialogue[84] », car ultimement, la parole poétique est quête de la vérité, quête dans laquelle le poète a besoin d'autrui. La poésie permet en définitive cette relation du sujet parlant à

---

[81] Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, p.307, cité par R. Stamelman, « "Le cri qui perce la musique" : le surgissement de l'altérité dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », dans *Yves Bonnefoy*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Daniel Leuwers, revue *Sud*, p. 190.
[82] R. Stamelman, « "Le cri qui perce la musique" : le surgissement de l'altérité dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », p. 190.
[83] Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p.91. Cité par R. Stamelmann, *art. cit.* p. 206.
[84] Y. Bonnefoy, « La poésie, le savoir : quelques remarques avec James Lawler », p. 594.

autrui qui se fait recherche « d'une vérité partageable[85] ». La poésie est échange, car elle s'adresse à l'Autre.

Pour Bonnefoy, « écrire poétiquement », c'est « parler tant soi (sic) peu la langue de l'autre[86] »; en apprenant à parler la langue de l'Autre que le poète trouvera sa propre parole[87]. Ces autres auxquels il s'adresse sont notamment les poètes qui l'ont précédé et ceux qui le suivront. En ce sens, Bonnefoy définit encore la poésie comme « une conversation à travers les siècles[88] ». Son espoir est de fonder une communauté de parole… Ce qu'il a justement cherché à faire par le biais de la traduction poétique.

[85] *Ibid*., p. 595.
[86] Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p.36. Cité par R. Stamelmann, *art. cit,* p. 207.
[87] Cette conception de la poésie explique donc pourquoi Bonnefoy s'est lancé dans la traduction et ce qu'il y a cherché : l'échange avec l'autre et la découverte de sa propre écriture à travers celle de l'autre.
[88] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1). Entretien avec Jean-Pierre Attal » (1989), dans *La Communauté des traducteurs*, p. 54. [Cette référence sera désormais abrégée en : « Traduire la poésie (1) »]

II. LA TRADUCTION DE LA POÉSIE : L'APPROCHE THÉORIQUE DE BONNEFOY

1) La traduction comme rencontre au-delà des mots

Ce n'est jamais par hasard que Bonnefoy se tourne vers un auteur qu'il va traduire. Selon lui, le traducteur doit avoir avec cet auteur une certaine affinité, une certaine empathie. L'impulsion du traduire procède ainsi d'un acte d'amour : « il ne faut songer à traduire que les poètes que l'on aime vraiment beaucoup[1] », écrit Bonnefoy. Le traducteur doit se sentir proche des auteurs qu'il s'apprête à traduire, car il va s'agir pour lui de « revivre leurs sentiments et leurs expériences, sinon réellement, dans sa propre vie, du moins de façon imaginative[2] ». Dans la préface aux *Quarante-cinq poèmes* qu'il a traduits de Yeats, il commence par évoquer l'« admiration » et l'« affection » qui l'ont porté vers l'œuvre du poète irlandais.

La traduction, selon Bonnefoy, se présente d'abord comme une rencontre avec un auteur, un autre être, dont le traducteur se sent proche. Les termes de « rencontre » et de « rapport », qui reviennent souvent sous la plume de Bonnefoy, disent la dimension humaine que revêt pour lui l'acte de traduire. La traduction est moins, en premier lieu, le rapport avec un texte qu'avec une personne. Si Bonnefoy a traduit Shakespeare, Yeats, ou encore Leopardi, c'est parce qu'il sentait que leurs pensées poétiques pouvaient se rejoindre.

Ainsi, à travers leur poésie, c'est Shakespeare, c'est Yeats que Bonnefoy souhaite rencontrer. Chaque poème est finalement l'incarnation langagière d'une expérience de vie,

---

[1] Y. Bonnefoy, « La traduction poétique. Entretien avec Sergio Villani » (1994), dans *La Communauté des traducteurs*, p. 79.
[2] *Ibid*.

le matériau par lequel le poète révèle un peu de lui-même. À travers chaque poème, Bonnefoy apprend un peu mieux à connaître l'auteur qu'il traduit. En outre, il semble que le traducteur a accès à toute une dimension intérieure que l'auteur n'est pas nécessairement arrivé à déchiffrer ou comprendre, même s'il l'a mise en mots. La poésie, pour Bonnefoy, prend racine dans le moi le plus intime du poète, de son conscient et de son inconscient. Dans la poésie, la pensée du poète s'exprime; ainsi le traducteur trouve-t-il dans chaque poème « une certaine pensée que le poète a très consciemment mûrie, pensée de la vie, de la mort, de ce qu'il aime ou refuse[3] ». Et il revient au traducteur de comprendre cette pensée : « Et qui veut traduire de façon pleine ne peut que vouloir aussi retrouver cette pensée, la suivre dans la forme qu'elle aura prise, la comprendre[4] ». Si un poème incarne une pensée, il est aussi l'expression des désirs et des émotions du poète, choses qu'il n'a pu articuler dans le langage et ses signifiés mais dans des images, des sonorités, une musique. Le traducteur doit aller au-delà des mots et du sens d'un poème pour tenter de toucher au domaine de l'inconscient. Au-delà du « Moi » du poète, il devra aller à la rencontre du « Je » de celui-ci, qui est selon lui « une capacité d'être au monde plus originelle[5] ».

Il est intéressant de constater, à ce stade, à quel point Bonnefoy a pris soin d'explorer la vie de chacun des poètes qu'il a traduits. La préface qu'il a écrite à *Quarante-cinq poèmes de Yeats* est, à ce titre, particulièrement révélatrice. Bonnefoy revient sur le contexte dans lequel Yeats a écrit ces poèmes, explore ce qu'il a voulu y dire et ce qui y est dit malgré lui. Il rappelle les figures qui ont marqué sa vie, revient sur ses luttes et ses aspirations, ses joies et ses déceptions. Ce sont là autant d'éléments qui donnent aux poèmes leur épaisseur et que le traducteur se doit de comprendre, du moins s'il ne veut pas

[3] Y.Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », p. 50.
[4] Y.Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », p. 50.
[5] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 30.

que sa traduction reste superficielle. Bonnefoy semble vouloir plonger dans l'intériorité profonde du poète qu'il va traduire.

Il ne s'agit pas, dès lors, de s'attacher d'abord à du texte. Le traducteur ne doit pas se laisser aller à ne percevoir que « des mots et des rapports de mots sur la page », mais tenter de percevoir, au-delà du texte, « la trace d'une expérience que le poète aurait vécue dans sa vie parmi certaines choses et certains êtres, en un certain moment, en un certain lieu[6] ». Les mots et leur signification sont la surface, ce qui correspond au *Moi* du poète, à une parole consciente et contrôlée. Mais Bonnefoy se propose de voir – ou plutôt de lire – au-delà de ces mots. Pour lui, les mots d'un poème ne valent que dans la mesure où ils viennent incarner la parole d'un être, une parole de poésie. Le traducteur qui s'arrêterait au texte et ne ferait que « se vouer aux réseaux de la signification[7] », c'est-à-dire à du langage et non à une parole, manquerait l'essentiel. Il s'agit au contraire d'aller au-delà de la surface du texte, de plonger dans ses profondeurs, d'avoir accès à un être qui a tenté de s'exprimer, au sens propre du terme, en laissant sa trace dans des mots.

Traduire un poème ne consiste pas, pour Bonnefoy, à s'attacher à des signes désincarnés, mais au contraire à la parole d'un être, dont il s'agira de rendre perceptible la présence dans le texte traduit. Il va à la rencontre de l'auteur dans son texte et invite finalement le lecteur de la traduction à refaire cette rencontre au cœur de la traduction.

[6] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 23
[7] Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 79

2) Traduire une parole incarnée

Bonnefoy est traducteur de poésie, d'un espace où s'articulent une expérience et une parole, où un être cherche à se dire. Pour Bonnefoy, la poésie se distingue de la prose, en ce qu'on y perçoit immédiatement l'unité de l'existence. Nous avons vu en outre le soin que Bonnefoy prenait à différencier le langage de la parole : si le langage est système, la parole est « présence ». Toute parole est émise par un sujet, qui s'y manifeste nécessairement et s'y révèle. La parole poétique est la mise en mots d'une subjectivité. Ainsi, lorsque Bonnefoy tâche de traduire non du langage, mais une parole poétique, il met en avant le fait que celle-ci est indissociable du sujet qui l'a articulée, de l'être qui est à sa source.

Il existe une continuité entre le poète et son poème, entre son être et sa parole, de sorte que chacun de ses mots s'enracine dans son vécu. Or, c'est cette continuité même que le traducteur devra percevoir et rétablir. Les idées de Henri Meschonnic peuvent venir éclairer la position de Bonnefoy : Meschonnic insiste sur la nécessité d'aborder un texte à traduire comme un discours, insistant en cela sur le caractère motivé de l'usage des signes, sur ce qu'il appelle le « continu » entre le sujet et son discours – par opposition au discontinu de la langue. De la sorte, le texte à traduire n'est plus abordé comme un objet, un énoncé, mais comme une énonciation, c'est-à-dire un acte indissociable du sujet qui en est à l'origine. Traduire, c'est dans un premier temps savoir remonter à l'acte poétique de l'autre, pour employer les mots de Bonnefoy.

Une telle conception du continu entre le poète et son poème abolit la séparation entre sens et forme. Le poème se fait l'incarnation d'une certaine pensée poétique, et cette pensée se dit en partie par la forme. La poésie est en effet « forme sens » comme le dit Meschonnic. C'est justement à cette continuité entre un être et sa parole, à son langage

poétique qu'est sensible Bonnefoy. Pour le traducteur, l'enjeu va être de percevoir ce continu entre un sens et une forme et de le rendre dans une autre langue. « Bonnefoy suggère que traduire est remonter d'une forme *accomplie*, à la *source* de cette forme, où l'expérience et le langage se rencontrent[8] ».

L'enjeu de la traduction devient, pour Bonnefoy, de parvenir à traduire le *dire* du poète, qu'il définit comme « quelque chose de conscient, de réfléchi, d'ardemment recherché et de finement assumé par le poète, une idée de la vie qu'il propose aussitôt à l'assentiment de ses proches : un *sens*[9] ». Le traducteur va ainsi devoir se préparer à écouter attentivement ce *dire* du poète, cette vérité qu'il a voulu partager. En outre, il doit garder constamment à l'esprit le fait que « le poème a d'abord été le lieu d'une expérience qui *essaya*[10] de se dire[11] ». Cette expérience, elle est articulée dans des mots, mais aussi dans des sons, dans une musique, qu'il revient au traducteur de percevoir et même de revivre. Ce son, cette musique, c'est aussi ce que le poète n'a pas dit dans des mots, car ils s'enracinent plus profondément dans son être. Il faudra alors ressentir le lien entre une expérience et une parole et recréer un lien similaire entre sa propre expérience et sa propre parole.

On voit que le *dire* de Bonnefoy recoupe assez nettement l'énonciation telle que définie par Meschonnic. Le *dire* est une pensée singulière, un sens articulé à travers une forme verbale et musicale, et cette forme est constitutive du sens. Il faut certes souligner ici que le sens n'est pas la signification, qu'il va au-delà, qu'il émane du sujet tout entier, qu'il relève, pourrait-on dire avec Bonnefoy, du conscient comme de l'inconscient. Chez Meschonnic, l'énonciation est l'articulation d'une subjectivité dans du langage, c'est-à-dire

[8] E. de Rijcke, « La traduction et le devenir de la poétique chez Yves Bonnefoy », *op. cit.*, p. c.18.
[9] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *op. cit.*, p. 31.
[10] Je souligne. Le terme même d' « essayer » indique que le poète n'y est pas nécessairement parvenu. Dès lors, cette expérience, elle est peut-être moins à comprendre qu'à éprouver, car elle appartient probablement à l'univers inconscient du poète, ou du moins à ce qu'il n'est pas parvenu à faire entrer dans le moule de la signification.
[11] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *op. cit.*, p. 35.

dans des mots, aussi des sons, dans un rythme, une musique. Le *dire* de Bonnefoy pourrait être défini de manière similaire. Lorsque Bonnefoy écrit qu'il faut que « l'accession à la musique des vers suscite un état par la grâce duquel, la conscience du traducteur s'approfondissant, se simplifiant, le dire du poème lui devienne clair, évident[12] », il invite à prendre en compte toutes les facettes de ce *dire* du poète, qui ne consiste pas seulement en mots ou en phrases. Le *dire* du poète, dans son unicité, sa singularité, est notamment révélé au traducteur à travers la matérialité sonore.

Un poème se définit donc comme ce *dire* qui est articulation essentielle entre une forme et un sens, pensée incarnée dans un son, un rythme, une musique. En d'autres lieux, Bonnefoy définit le poème non plus comme un *dire*, mais comme une voix[13] : « un poème, c'est une voix[14] ». Plus encore que le terme de *dire*, celui de voix apparaît comme particulièrement apte à définir l'enjeu du traduire selon Bonnefoy, et ce d'autant plus que la voix a une « fonction médiatrice[15] » et instaure un dialogue avec autrui.

---

[12] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *op. cit*., p. 37.

[13] La voix est d'ailleurs au centre de la poésie d'Yves Bonnefoy, et elle entre dans le titre ou le texte de nombreux poèmes. Bruno Gelas remarque ainsi que « [l]a référence à la voix joue un rôle primordial pour le déroulement de la quête : en elle semble se chercher quelque chose qui est en relation étroite avec le projet poétique même de Bonnefoy ». (B. Gelas, « Notes (provisoires) pour l'étude de la fonction de la voix dans trois recueils poétiques d'Yves Bonnefoy : *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite* », dans *Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy* / colloque organisé par le Centre de recherches sur la poésie contemporaine, le 4 juin 1982, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983, p.82.)

[14] Yves Bonnefoy, « Traduire la poésie (1993) », dans *La communauté des traducteurs*, p. 68.

[15] B. Gelas, *art. cit*., p. 86.

3) Traduire une voix

Qu'est-ce que la voix d'un auteur, d'un poète ? Agnès Whitfield remarque le caractère incertain, flou, de cette notion, que les traducteurs reconnaissent pourtant comme essentielle à leur pratique[16]. Barbara Folkart relève elle aussi l'ambiguïté de la notion de voix, « envisagée à la fois comme médium plus ou moins transparent […], ou instrument, et comme indice d'une subjectivité, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, comme message, point de vue, interprétation[17]». Retenons dans un premier temps ce terme de subjectivité. La voix est, pourrait-on dire d'abord, la manifestation de la singularité d'une personne, toute voix étant unique. Elle est liée à une individualité, à un être. Ainsi, « la voix, déterminée à partir de ce centre qu'est la corporéité d'un homme, de son passé, son vécu, ses expériences, se concrétise par un ensemble de formes que l'écrivain, parmi toutes celles que lui propose la langue, choisit à l'exclusion des autres[18] ». Elle façonne le matériau langagier par des marqueurs qui sont autant de traits particuliers, distinctifs, et qui la rendent reconnaissable entre toutes. En outre, la voix « se constitue dans le temps, par la répétition de pratiques langagières privilégiées », résultat de choix opérés par l'auteur entre diverses variantes, diverses possibilités d'écriture, pour reprendre les termes de Jean-René Ladmiral[19]. Ainsi, la présence de certains marqueurs langagiers, l'usage dans la durée de certains moyens linguistiques définissent une voix. Mais il faut souligner que ces

[16] A. Whitfield, « Lost in Syntax : Translating Voice in the Literary Essay », *Meta*, vol. 41, n°1, 2000, p. 114.
[17] B. Folkart, *Le Conflit des énonciations*. *Traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, 1991, « L'Univers des discours », p. 385-386.
[18] Sauter, Roger, « La signifiance en poésie est-elle traduisible ? », dans *Poésie, traduction, retraduction, transfer(t) : travaux de traductologie franco-allemands Montpellier-Heidelberg*, n°1, textes réunis par Christine Lombez, cahier coordonné par Roger Sauter, publications de l'Université de Montpellier III, 2004, p. 46.
[19] Cité par Roger Sauter, *ibid*.

marqueurs, ces moyens, ne sont pas le fruit du hasard : ils montent de l'être profond du poète, ils viennent incarner sa façon d'être au monde et au langage.

Ainsi, la voix associe une énonciation et un certain nombre de marqueurs langagiers ; elle est définissable par la forme prise par une certaine pensée. Dans le contexte de la prose narrative, Agnès Whitfield la définit comme « the relationship of the narrative subject to his or her own text, as this relationship is revealed through the formal characteristics of the text itself[20] ». Elle est la manière dont un sujet se révèle et dont la présence est palpable à travers la matérialité même du texte.

Barbara Folkart va dans le même sens, puisqu'elle définit la voix comme une « isotopie subjective ». Elle souligne la nature essentiellement sémiologique de la voix, qui relève de la *verbalisation,* définie comme « manière de concevoir et d'exprimer le monde et de communiquer sa conception du monde[21] ». Après avoir fait de la voix une catégorie énonciative et sémiologique, elle la définit plus précisément en ces termes : « la voix, ou isotopie subjective, est l'ensemble des lieux non-formalisés où l'énonciateur s'inscrit dans l'énoncé qu'il produit[22] ». Cette voix se manifeste aussi bien dans la macro-forme discursive que dans la substance[23] discursive.

À partir de là, il est plus aisé de définir la voix d'un écrivain / auteur. Parler de la voix d'un écrivain,

> [c]'est postuler, intuitivement et sans même trop y penser, un système sous-discursif dont la projection sur le procès produirait, comme isotopie subjective, les structures de surface reconnaissables comme les stylèmes

[20] Agnes Whitfield, « Lost in Syntax : Translating Voice in the Literary Essay », *Meta*, vol. 41, n°1, 2000, p. 114.
[21] *Ibid*., p. 387.
[22] *Ibid*., p. 387.
[23] De la substance, Folkart nous dit qu'elle est : « La matière mise en forme par une sémiotisation qui la récupère et la travaille. (…) Au niveau du discours, la substance, c'est le syntagme tel qu'il se livre à l'observation (les structures déployées à la surface du texte), par opposition à sa sous-jacence enfouie, la macro-forme discursive. *Manifestans*, la substance actualise la forme sous-jacente (*manifestatum*) qui l'intègre au système ou au syntagme. (*Ibid.*, p. 453).

> caractéristiques de l'auteur, c'est deviner l'existence d'un sous-idiome, ou système idiolectal, qui est le corrélat langagier de l'énonciateur[24].

Ce sous-idiome, cet idiolecte de l'auteur

> constitue un profil (« voice-print ») stylistique, linguistique (ou « idiomatique »), rhétorique, idéologique, etc. caractérisée par la fréquence élevée de certains lexèmes ou taxèmes, par la présence de certaines déviances syntaxiques ou lexicales, par une certaine thématique, par certaines métaphores obsessionnelles (Mauron), par une certaine idéologie et par une axiologie, par la récurrence de certains sous-textes, reçus ou personnels, en un mot, par "the number and relative position of *formants*" (Fodor). Catégorie différentielle, la voix d'un auteur se reconnaît comme une déviance[25].

Ce système idiolectal sera perceptible dans le fait que l'on retrouvera ainsi, d'un texte à l'autre du même auteur, un ensemble de traits caractéristiques de manière constante. On pourrait dire que sa voix révèle son identité d'écrivain. La voix rend palpable la subjectivité d'un auteur / énonciateur.

Enfin, la notion de voix est aussi liée à ce procès[26] singulier que constitue tout texte, et dans lequel elle se manifeste :

> En somme la voix, ensemble des lieux où l'énonciateur s'énonce, englobe d'une part les structures de surface, substance discursive qui représente la projection directe du système idiolectal sur le procès, d'autre part la sous-jacence discursive, macro-forme génératrice d'un procès particulier. […] Ainsi conçue, la voix reflète une inventivité à la fois stable (celle du système idiolectal) et singulière, instantanée (celle du procès)[27].

La voix est donc à la fois constituée par un ensemble de traits constants et par des instances de parole particulières, qui contribuent à la définir, à l'individualiser. Elle fait de la voix

---

[24] *Ibid*., p. 388.
[25] *Ibid*., p. 389.
[26] Procès : « La chaîne syntagmatique, par opposition au système (structures paradigmatiques) qui le sous-tend ». (*Ibid*., p. 449)
[27] *Ibid*., p. 393.

d'un auteur / énonciateur une catégorie différentielle car elle se révèle comme « déviance »[28].

Ainsi, la voix révèle le caractère indissociable d'une pensée et de la forme qu'elle prend. À ce titre, elle est le cœur même de la poésie, où le sens et la forme sont interdépendants, où les mots, les sons, le rythme, un ensemble de phénomènes langagiers et stylistiques manifestent le sens. Le traducteur qui souhaiterait rendre la voix d'un poète devra donc être capable de rattacher un certain nombre de traits linguistiques et stylistiques à la pensée d'un sujet, à voir en ceux-ci l'incarnation de son être au monde. Or, c'est précisément ce que tente de faire Bonnefoy, pour qui la parole poétique vient dire l'être profond du poète, qui se révèle dans une certaine langue de poésie. La voix incarne la présence du poète. Elle participe du continu tel que défini par Meschonnic et repris par Bonnefoy ; davantage, elle accomplit ce continu, car elle est forme prise par une parole, manifestation concrète d'une pensée singulière.

L'importance donnée par Bonnefoy à la forme linguistique et musicale prise par le dire du poète laisse penser que c'est bien une voix qu'il tâche d'entendre. En atteste l'attention qu'il prête au rythme singulier de toute parole poétique : le rythme est l'une des composantes centrales de la voix. Il le définit comme l'inscription du corps dans le langage,

---

[28] Remarquons ici que la notion de voix recoupe celle de style. Le *Trésor de la langue française* définit le style comme suit : « **II.** Catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier.
A. Domaine *du lang. et de la ling.*
1. a) Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur. […]
P. méton. [À propos d'une œuvre littér.] Ensemble des traits expressifs qui dénotent l'auteur dans un écrit […] ».
Peut-être la notion de voix a-t-elle cependant une connotation plus intime et, si elle se manifeste comme le style par un certain nombre de procédés d'expression, elle semble ne pas entièrement se résumer à cela et garder quelque chose qui échappe à la définition. La voix pourrait être définie comme la façon dont le rapport individuel au langage s'exprime dans l'écrit. Elle participe de l'inconscient et du conscient, et c'est justement dans le domaine du conscient qu'elle rejoint le style, qui est davantage quelque chose de plus contrôlé que la voix (nous remercions Jane Everett pour ses judicieuses remarques sur cette différence entre voix et style). Par ailleurs, il faut relever le lien entre la voix et l'oralité, qui n'est pas supposé par la notion de style.

manifestation physique de l'être profond, ce qui vient rendre sensible une « expérience d'outre-langage[29] ». Jean-Pierre Martin identifie lui aussi la musique et le rythme comme les composantes essentielles de ce qu'il appelle la « voix-dans-l'écriture » qui, comme la voix au sens premier du terme, monte du corps.[30] C'est en ce sens que « tenter de montrer le corps à l'œuvre dans l'écrit, c'est donner à entendre l'effet de voix dans la pensée. C'est aussi reconnaître que la pensée est traversée par l'affect et striée de rythmes. Mais c'est encore montrer comment ces affects, ces rythmes, loin de troubler la pensée, comme on pourrait le croire de prime abord, en augmentent le champ de perception et de conception[31] ». La voix peut, à en croire Martin, être définie comme la prosodie venant accompagner la pensée : « [d]e même que la voix ne peut être dissociée d'une grammaire mentale, d'un vocabulaire, d'un phrasé, la pensée est inséparable d'une prosodie[32] ». Et cette prosodie, c'est essentiellement un rythme qui monte du corps et par lequel le sujet s'inscrit dans le langage.

Le parallèle avec Meschonnic s'impose de nouveau, dans la mesure où il définit le rythme comme le continu en acte dans le langage. Pour Meschonnic, « le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots est dans le rythme[33] », qui est selon lui essentiel à toute poétique du traduire, car il permet de dépasser le discontinu du signe, à ne plus opposer forme et sens. Pour Bonnefoy aussi, traduire, et surtout traduire de la poésie demande de

---

[29] Y. Bonnefoy, « La poétique de Yeats », dans *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 245.
[30] « Ma voix tremble, ma voix vibre, ma voix émeut ou glace. Ma voix bégaie. Ma voix est chaude ou sèche, métallique ou suave. Proche du corps, du cri, elle serait comme une signature abstraite, une abstraction corporelle. Cette voix là est déjà, semble-t-il, aux antipodes du rationnel et du concept, de la progression méthodique d'un discours élaboré. Quant à l'autre voix, la voix métaphorique et mystérieuse, cette voix-dans-l'écriture, pas aussi spectrale qu'on veut bien le dire, puisqu'elle fait du remuement dans ma gorge et anime parfois mes lèvres lorsque j'écris ce que j'écris, eh bien, celle-là, même celle-là elle dériverait, paraît-il, au plus loin de la pensée réflexive, vers le poétique et la glossolalie ». (J.P. Martin, « Le critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 14.)
[31] *Ibid*., p. 14-15.
[32] *Ibid*., p. 13.
[33] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 24

reconnaître que la poésie « se joue dans une tension du *sens* autant que des mots, des signifiés *autant* que des signifiants[34] ». Il s'agit de traduire une forme-sens.

Il semble pourtant que, si Meschonnic se concentre presque exclusivement sur le rythme, autour duquel il articule toute sa poétique du traduire, l'inscription du sujet poétique dans sa parole passe pour Bonnefoy, comme nous le verrons illustré par la traduction de *Hamlet*, par d'autres phénomènes : la texture sonore des mots, les assonances, les allitérations, la cadence des phrases. En ce sens, il semble plus approprié de dire que Bonnefoy se veut attentif à une voix, cette incarnation sensible de la parole profonde d'un être dans un matériau verbal et sonore, linguistique et stylistique.

4) Écouter une voix et lui répondre

En cherchant à traduire une voix, Bonnefoy s'attache à restituer une pensée poétique autant que la forme prise par cette pensée. Ainsi, la conception du traduire de Bonnefoy est profondément éthique au sens donné à ce mot par Antoine Berman : elle est respect du sens – ou du contenu – autant que de la lettre, ou plutôt respect du sens à travers la lettre. « La visée éthique du traduire », écrit Berman, « se propose d'accueillir l'Étranger dans sa corporéité charnelle », et elle ne peut « que s'attacher à la *lettre* de l'œuvre[35] ». Tel est précisément ce à quoi aspire Bonnefoy : être attentif à une pensée à travers la forme prise par cette pensée, comprendre la matière même d'un poème comme l'incarnation d'un sens.

Bonnefoy traducteur se place en position d'ouverture, d'accueil de l'Étranger, de l'auteur du texte original à travers son texte. Il utilise souvent le terme d'écoute, ce qui nous

[34] Y. Bonnefoy, « La poétique de Yeats », *op. cit*., p. 247.
[35] A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, « L'ordre philosophique », p. 77.

renvoie à l'idée que c'est bien une voix qu'il tente de traduire. Le respect du texte original passe par une écoute attentive de la parole de l'Autre – ou, dirons-nous, de sa voix. « Un poème, c'est une voix », écrit Bonnefoy, et « une voix, c'est aussi un instrument de musique, avec des sons, des rythmes en puissance, des virtualités d'émotions qui ne sont qu'à cet instrument » ; il va dès lors s'agir pour le traducteur de « pratiquer l'instrument de l'autre[36] », ce qui suppose une écoute attentive et intime de cet instrument.

Cependant, traduire, c'est aussi tenter de faire résonner cette voix à l'aide d'un instrument nécessairement différent, d'abord en ce que le langage musical auquel il a recours n'est pas le même, possède des caractéristiques différentes. Une voix, en effet, est reconnaissable aussi parce qu'elle s'exprime dans une certaine langue. En tentant de la transposer dans une autre langue, le traducteur perd évidemment certaines de ses composantes essentielles. Certains éléments seront préservés, d'autres résonneront différemment. Recréer absolument la voix d'un poète dans une autre langue et dans une autre parole de poésie relève de l'impossible.

Finalement, être fidèle à la voix de Yeats ou de Shakespeare consiste probablement moins à tenter de mimer cette voix dans une autre langue qu'à recréer ce continu qui est son noyau définitionnel. Il va s'agir pour le traducteur ayant écouté attentivement la voix du poète qu'il souhaite traduire, de lui répondre et de laisser entendre sa propre voix. Le traducteur va tenter d'articuler à son tour son existence et son langage, de laisser s'incarner sa pensée profonde dans une parole de poésie, de recréer un continu entre un sens et une forme. Il devra revivre les situations, les émotions présentes dans le poème original à l'aune de sa propre expérience, laisser monter une musique du plus profond de lui-même pour l'incarner dans un verbe poétique. Ce n'est qu'ainsi, en articulant une expérience profonde

[36] Yves Bonnefoy, « Traduire la poésie (1993) », p. 68.

et une parole poétique, en laissant monter sa musique intérieure qu'il répondra de façon authentique au poète qu'il cherche à traduire. Le traducteur va chercher à trouver sa propre voix, manifestation d'un continu entre son existence et sa parole propres. Cette voix se caractérisera par sa tonalité, sa cadence, son rythme. Finalement, l'on n'atteste d'une compréhension du « fait poétique », d'une écoute véritable du rythme de l'original que « si l'on laisse monter du profond de soi des rythmes qui ne peuvent être que ceux du corps que l'on est, des expériences qu'on a vécues[37] ». Une fois le rythme de l'original perçu, ressenti, il faut que le traducteur, Bonnefoy en est conscient, instaure son propre rythme dans la traduction. Ainsi, par et au cœur du rythme, le traducteur se fera présent dans son texte. En recréant son rythme propre dans la traduction, il fait en sorte qu'il y ait subjectivation pour subjectivation, poétique pour poétique, condition même d'une traduction réussie selon Meschonnic.

C'est ainsi en laissant entendre sa propre voix que le traducteur rend compte d'une écoute véritable et d'une compréhension intime de la parole poétique de l'original. Le traducteur ne peut, de toute façon, prétendre reproduire à l'identique la voix du poète original. Il peut tout au plus parvenir à l'évoquer. Mais la traduction ne consiste-t-elle pas, justement, à articuler une réponse au poème original, réponse qui incarne l'écoute personnelle que le traducteur a pu faire de l'original ?

[37] Yves Bonnefoy, « La traduction poétique (1994) », p. 78

5) Fidélité e(s)t création

Ainsi, en répondant au poème original, en formulant cette réponse avec ses propres mots et dans sa propre voix, le traducteur atteste de l'oreille attentive qu'il a su prêter à la parole poétique de l'original. Pour Bonnefoy, une fidélité authentique à l'original passe donc par un acte créateur. Tel est le paradoxe de la traduction telle qu'il la conçoit : elle se situe entre fidélité et création. Ou plutôt, elle est fidèle en étant créatrice.

Pour le dire en d'autres mots, chez Bonnefoy, la dimension éthique de la traduction s'articule à sa dimension poétique : afin de rendre sensible, dans une autre langue, ce continu entre sens et lettre, entre un être et sa parole poétique, le traducteur va être amené à recréer le continu dans une autre langue. Il va dès lors articuler à son tour existence et parole – son existence et sa parole propres – pour exprimer sa pensée dans un certain matériau langagier et laisser entendre sa voix. Cette énonciation seconde qu'est la traduction se situe dans une sorte de rapport mimétique avec le texte original : il va s'agir, pour le traducteur, de se faire présent dans sa traduction au même titre que l'était l'auteur dans le texte original.

Comme l'écrit Bonnefoy,

> 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. Ce qui fait que le texte original est moins le *signifié* du texte que le *signifiant* grâce auquel la parole la plus secrète du traducteur a pu prendre forme, redécouvrant ce mystérieux besoin de créer[38].

Le traducteur va emplir le poème original de ses émotions et de son vécu propres, quoique guidés par ce poème, pour opérer le même processus créateur et se révéler présent à son texte au même titre que l'a été l'auteur du poème original. Il va répondre à un acte de

[38] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », *op. cit*., p. 53.

poésie par un autre acte de poésie. C'est en créant à son tour que le traducteur est finalement le plus respectueux de l'original, l'acte créateur étant un acte éthique.

Cette énonciation seconde et créatrice participe de l'essence même du traduire. C'est en s'investissant comme sujet dans l'acte de traduire, en donnant à la traduction une épaisseur que le traducteur fait œuvre de traduction authentique. Le parallèle avec les idées de Barbara Folkart est intéressant : celle-ci caractérise la traduction comme une ré-énonciation[39], qui engage bien évidemment la subjectivité du traducteur. « L'acte ré-énonciatif est une intervention du sujet traducteur[40] » ; dès lors, la voix du traducteur sera audible dans la traduction. Le traducteur, tout en étant très attentif à ce que lui a dit l'auteur de l'original, reformule en laissant entendre sa propre voix, qui est une voix différente. L'acte ré-énonciatif est donc un acte créateur[41].

Le traducteur doit s'engager dans l'acte de traduire. Selon Henri Meschonnic, à la subjectivité présente dans le texte original doit répondre la subjectivité du traducteur, afin qu'à un texte réponde un autre texte. Et c'est bel et bien avec sa voix propre, qui se manifestera dans la substance et la forme du texte à travers une série de caractéristiques langagières – ce qui correspond finalement à une poétique – que le traducteur doit répondre. « 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[42] », écrit Henri Meschonnic. C'est cette inscription qui fait « [l]a force d'une traduction réussie[43] ».

---

[39] Nous reviendrons plus en détail sur ce concept dans l'ultime chapitre de cette section.
[40] B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, p. 385.
[41] Là encore, nous explorerons et nuancerons ces idées dans notre dernier chapitre.
[42] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 27.
[43] *Ibid*., p. 57

En s'engageant dans sa traduction, le traducteur recréera le même continu entre une expérience et une parole, une pensée et une forme poétique, qu'il avait perçu dans le poème original. Cette volonté de recréer du continu, on peut la voir à l'œuvre chez Bonnefoy dans les deux temps du processus traductif : il vient d'abord à la rencontre du poète qu'il souhaite traduire, tente de revivre ses expériences, d'entrer dans sa pensée. Il va s'agir ensuite de « donner à cette pensée tout son plein de sens, en se représentant », à travers ses propres expériences et ses affections, « les situations d'existence qu'elle désigne, – et les réinventer, de ce fait les recolorer, les réenfiévrer », leur rendre « l'intensité qu'elles n'avaient plus[44] ». Une fois qu'il aura revécu ce que lui a confié le poète de l'original, qu'il aura partagé ses expériences, il pourra, grâce à son vécu propre, demander « à ses propres mots, tous décalés par rapport à ceux du texte premier, de lui parler d'à peu près la même chose[45] ». Le traducteur recommence ce que l'auteur de l'original avait fait en son temps : il articule ses expériences, sa pensée, en leur donnant forme dans des mots ; il donne naissance à une parole de poésie. Il recrée ce continu de poète à poème souhaité par Meschonnic.

C'est en acceptant de produire un texte neuf, qui ne sera pas une pâle imitation ou un vague commentaire de l'original, mais un texte à part entière, que le traducteur sera peut-être le plus « fidèle » à cet original. Car il aura finalement accompli un acte de poésie authentique. À une poétique il aura répondu par sa poétique propre. En cela, on peut dire que la traduction n'est plus *transport* mais *rapport*, pour reprendre les termes de Meschonnic : rapport entre deux textes, mais aussi deux poètes. Ce rapport, il permet finalement que se poursuive un mouvement créateur. Que la poésie vive…

[44] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *op. cit.*, p. 34
[45] Y. Bonnefoy, « La traduction poétique (1994) », *op. cit.*, p. 48.

6) La traduction comme dialogue

La poésie est parole d'échange, quête d'un sens à travers le rapport à autrui. Bonnefoy la définit, nous l'avons vu, comme une « conversation à travers les siècles[46] ». La traduction relève pour Bonnefoy d'un acte créateur, elle doit être poésie elle-même. En ce qu'elle est poésie, la traduction est aussi un échange, une conversation – ou plutôt elle est rapport entre deux êtres, l'auteur de l'original d'une part et le traducteur de l'autre –, ce qui nous invite à la définir comme un dialogue. La traduction est en effet, selon les mots de Bonnefoy, « un dialogue qui a commencé il y a longtemps[47] ». Il avance encore que le travail du traducteur consiste à entamer « une discussion avec l'auteur[48] » de l'original, pour comprendre les choix de ce dernier. Il engage avec lui un dialogue dont pourra naître la traduction. Ainsi, la première de nos hypothèses dérive directement des essais de Bonnefoy. Il s'agit cependant d'examiner les éléments qui, dans la manière dont Bonnefoy aborde la traduction et la pratique, nous invite également à définir celle-ci comme un dialogue.

Le dialogue tel que le conçoit Bonnefoy commence par un acte d'écoute. La métaphore de la traduction comme un acte d'écoute revient de manière récurrente dans ses écrits sur la traduction de la poésie. Cette métaphore confirme l'importance du son en poésie, un son que le traducteur doit être en mesure d'écouter. Elle va aussi de pair avec l'accent placé par Bonnefoy sur la dimension orale de la poésie. Le traducteur a pour tâche de savoir entendre la voix du poète dans chacun de ses poèmes. Bonnefoy, nous l'avons vu, compare la voix à un instrument de musique que le traducteur doit apprendre à pratiquer : il

[46] *Ibid.*, p. 54.
[47] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », *op. cit.*, p. 54.
[48] Y. Bonnefoy, « La Traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et ses traducteurs », *Littérature*, n°150, juin 2008, p. 11.

s'agira pour lui de sentir chaque nuance de cet instrument avant de pouvoir en jouer correctement et, peut-être, ajouter son propre jeu. Avant de se faire poétique, la traduction selon Bonnefoy obéit nécessairement à un principe éthique… Certes, le traducteur devra ultimement transposer la parole du poète sur son propre instrument, ce qui l'amènera à changer « la coloration et le sens d'une façon subtile mais décisive[49] », mais avant ce geste poétique, c'est la dimension éthique liée à l'acte d'écoute qui prime.

La traduction est un acte créateur, mais à la différence de l'écriture de poésie, elle ne naît pas de rien : elle est issue d'un texte premier, auquel elle ne peut cesser de se référer. Nous avons distingué ce double mouvement qu'accomplit le traducteur, de soi vers l'Autre, puis de l'Autre vers soi, mouvement sans cesse recommencé tout au long de la traduction. Le traducteur ne peut parvenir à formuler sa propre réponse qu'en continuant d'écouter attentivement l'auteur de l'original. Une réponse motivée par une écoute de l'Autre. Là encore, la traduction semble pouvoir se définir comme un dialogue.

Le terme de dialogue est composé des mots grecs *dia* (deux) et *logos* (verbe, parole), et indique qu'un échange se produit entre deux personnes par le biais du langage. Entre ces deux personnes, l'auteur de l'original et le traducteur, Bonnefoy souhaite qu'existe une proximité, que se crée une relation d'empathie. À partir de là, un échange se produit à travers une parole poétique, parole qui a été matérialisée dans un texte, mais non figée pour autant. Car, et tel est le premier élément qui nous invite à définir à notre tour la traduction poétique telle que la pratique Bonnefoy comme un dialogue, la parole de poésie est vivante, elle vient rendre sensible la présence d'un être. Or, selon Buber, le dialogue n'existe que dans la relation d'un Je à un Tu, d'un être humain à un autre, que « s'il y a

[49] Voir « Traduire la poésie (2). Entretien avec Jean-Pierre Attal », *La Communauté des traducteurs*, p. 67. [Le titre de cet article sera désormais abrégé en « Traduire la poésie (2) »]

présence, rencontre, relation[50] ». Par le biais de la traduction poétique, c'est bien une relation entre deux êtres humains qui s'établit de sorte que le dialogue peut avoir lieu.

On pourrait certes objecter à cette définition que si dialogue il y a, lorsque Bonnefoy traduit Shakespeare, Yeats ou Donne, c'est entre un être bien vivant et un autre déjà mort. De quel droit parler de dialogue, dans ce cas, car la seule parole que l'auteur de l'original a émise, c'est celle que contient le poème qui va être traduit, alors que le traducteur peut continuer à répondre, à corriger ou reformuler sa réponse ? Il est vrai que la traduction est un type bien particulier de dialogue. Cependant, dans la traduction telle que la pratique Bonnefoy, la parole poétique de l'original est bien vivante et, si le poète ne peut venir la corriger, c'est au traducteur de mieux l'écouter, de travailler à mieux la comprendre. « Chaque poème dit quelque chose ou au moins fait entendre quelque chose à celui qui est prêt à lui tendre l'oreille » ; chaque poème « pose des questions, cherche des réponses[51] ». Le poème, lorsqu'il se fait entendre, appelle à une réponse, ou plutôt des réponses. Ainsi, le va-et-vient entre soi et l'Autre qui est propre au dialogue se crée.

Bonnefoy traducteur redonne vie à la parole de l'original en tentant d'avoir une compréhension profonde, intime de son auteur, de l'être qu'il fut et de sa vision du monde, ce qui explique pourquoi il ne se lance que dans la traduction des œuvres de poètes dont il se sent proche dès le départ. À partir de là, lorsqu'il cherche à éprouver les émotions, à revivre les expériences de ce poète, il leur redonne une actualité, une nouvelle vie. Il cherche à aller au-delà du poème qu'il a sous les yeux. Il ne se contente pas de lire un texte, mais d'écouter ce que son auteur a à lui dire. Il parle d'écouter le poète, de tenter

[50] Martin Buber, *Je et tu*, tr. G. Bianquis, Paris, Aubier, 1969, p.31. – Cité par Aurélia Klimkiévicz, « Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme », *Meta*, vol. 45, n°2, 2000, p. 178.
[51] A. Klimkiévicz, *ibid.*, p. 184.

d'entendre la voix qui est la sienne, ce qui le place précisément dans une situation de dialogue.

On sait que Bonnefoy corrige sans cesse ses traductions, les reprend, parfois à maintes reprises et à plusieurs années d'intervalle comme nous allons le voir dans le cas de *Hamlet*. Chaque traduction nouvelle semble être le résultat d'une compréhension plus profonde de l'original, comme si Bonnefoy laissait mûrir en lui la parole poétique qu'il a longuement écoutée. Tout se passe comme s'il donnait à l'auteur de l'original l'occasion de lui parler à nouveau, de se reprendre, d'exprimer plus clairement sa pensée; chaque traduction nouvelle vient en quelque sorte attester du fait que Bonnefoy a su mieux l'entendre et le comprendre. Pour lui, le texte ne révèle pas son sens en une fois, de manière absolue et définitive, mais reste ouvert à une diversité d'interprétations d'une part, et révèle son sens partiellement et progressivement d'autre part, invitant le lecteur à entrer en relation avec lui, à l'écouter et à dialoguer avec lui.

Enfin, si le dialogue est motivé par un désir de comprendre l'autre (et, certes, de se faire comprendre par lui), il permet aussi une meilleure compréhension de soi par le détour d'autrui. Or, tel est justement le résultat de l'acte de traduire selon Bonnefoy. Il avance en effet que la traduction d'un poème aide le traducteur à « dégager en soi un lieu de parole, ou à le retrouver », si bien qu'elle l'engage vers « une recherche de soi ». Cependant, cette recherche de soi ne peut s'accomplir que « par une écoute attentive de la parole d'un autre[52] ». Ce n'est qu'en poursuivant le dialogue, en continuant à écouter le poète qu'il cherche à traduire, que Bonnefoy peut parvenir à formuler sa propre réponse, à articuler sa propre parole de poésie. Ce dialogue qu'est la traduction révèle donc le poète à lui-même ; il l'aide à trouver sa voix. Et cette voix, elle est audible dans la traduction.

[52] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », *op. cit.*, p. 53.

7) Traduire de la poésie ou / et faire de la poésie

Nous avons vu que, dépassant l'alternative binaire fidélité / création, Bonnefoy envisage la traduction poétique comme un acte de poésie. Davantage, il insiste sur la dimension créatrice de la traduction poétique, que nous souhaitons aborder ici plus en profondeur. Le traducteur, écrit Bonnefoy, « sait que la poésie est un acte, il sait que c'est cet acte qu'il faut traduire. Et il a donc compris que ce ne sera possible qu'au plan où lui-même, cessant d'être un récepteur passif, et voué à la seule intellection, va prendre en mains sa propre existence, dans une écriture à son tour, où celle du poète qu'il veut traduire jouera le rôle de visiteur écouté, de guide. Le traducteur de la poésie se doit d'être un poète, obligé à soi autant qu'à l'auteur[53] ». Pas plus que de la passivité, Bonnefoy n'est avocat de la transparence du traducteur. Au contraire, il plaide pour la présence de celui-ci au cœur de la traduction, de sorte que soit recréé ce continu dont parlait Meschonnic : qu'à une poétique réponde une poétique. Cette réponse entre bien dans la dynamique de dialogue qui s'instaure dans la traduction. Mais le traducteur ne se contente pas d'être présent dans la traduction poétique ; il se fait poète à son tour.

Bonnefoy envisage la traduction comme une démarche créatrice et artistique, rejoignant en cela Efim Etkind, qui écrit : « [l]a première qualité qu'on est en droit d'attendre d'une œuvre poétique en traduction est d'être une œuvre d'art. Reproductive, la traduction n'en est pas moins un art. Un art second, certes, mais second ne veut pas dire secondaire ![54] ». Mais en quoi la traduction peut-elle faire œuvre, en quoi est-elle une

[53] Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie (2004) », *Semicerchio*, n° XXX-XXXI « Gli speccchi di Bonnefoy e altre riffazioni. Sulla traduzione poetica », Florence, 2004, p.73. [Ce titre sera désormais abrégé en « La traduction de la poésie (2004) »,]

[54] E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, trad. par W. Troubetzov, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982, introduction, p. XV.

activité créatrice, puisqu'elle est obligée à une œuvre qui est venue avant elle ? Si la traduction de la poésie est créatrice, c'est parce qu'elle ne consiste pas à transférer des mots, des rapports de mots ou même des phrases d'une langue à une autre, mais à savoir entendre ce dire du poète, qui va au-delà des mots, à comprendre ce sens qu'il a cherché à transmettre à travers une certaine forme, avant de tenter de le restituer et de lui donner une nouvelle enveloppe langagière. Le traducteur se retrouve en quelque sorte avec une matière brute à laquelle il lui faut à nouveau donner une forme.

Le traducteur libère ce qu'on peut appeler la substance poétique des signes dans lesquels elle a été figée pour la réincarner dans une autre langue. Voilà ce qu'explique Octavio Paz :

> The translator's starting point is not the language in movement that provides the poet's raw material, but the fixed language of the poem. A language congealed, yet living. His procedure is the inverse of the poet's. He is not constructing an unalterable text from mobile characters; instead he is dismantling the elements of the text, freeing the signs into circulation, then returning them to language[55].

Selon Paz, ce processus de libération des signes linguistiques reproduit l'acte créateur original à l'envers ; après cela, il lui faut composer un poème analogue à l'original dans une autre langue. Le traducteur est donc d'abord un lecteur qui devient un écrivain. De telle manière, le poème original en vient à exister dans un autre poème, qui est moins une copie qu'une transmutation[56].

Ce point de vue peut être rapproché de celui de Bonnefoy : il ne s'agit pas pour lui de traduire la « forme figée » d'un poème, car celle-ci n'est rien d'autre qu'une trace de

---

[55] O. Paz « Translation: Literature and Letters », Cité par Susan Bassnet, « Transplanting the seed », dans Susan Bassnet et André Lefevere. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, « Topics in Translation 11 », p. 67. – « Le point de départ du traducteur n'est pas le langage en mouvement qui a été la matière première du poète, mais le langage arrêté du poème. Un langage figé, mais cependant vivant. Le poète procède à l'inverse du poète. Il ne construit pas un texte immuable à partir de caractères mobiles ; au contraire, il démantèle les éléments du texte, les remettant en circulation avant de les rendre au langage ». (C'est nous qui traduisons.)

[56] S. Bassnet, « Transplanting the seed », *op. cit.*, p. 67.

l'acte qui a produit le poème. C'est moins un poème qu'une parole poétique que doit chercher à traduire le traducteur, qui ne doit pas reproduire une série de mots inertes, mais prolonger le flux de la poésie. La traduction de la poésie est possible pour Bonnefoy dans la mesure où elle est « de la poésie recommencée », et finalement réincarnée dans une autre enveloppe verbale.

C'est ainsi que, pour Bonnefoy, la traduction n'est pas d'abord lecture, puis écriture, mais autant écriture que lecture. Il fait partie de ces traducteurs qui

> vont moins lire un poème que, le prenant dans l'espace de leur parole, commencer d'écrire avec lui. Et ainsi en route avec cet ami, ce prochain, ils lui parleront, ils l'écouteront là où ses mots à lui et les leurs chercheront ensemble, en avant, dans une présence du monde qui se ranime : d'où suit, d'ailleurs, que cette lecture qui pourrait paraître abusive a chance d'être, au contraire, le lieu de la vérité[57].

La lecture est pour lui déjà écriture, et l'acte de traduire est un acte de poésie. Il pratique ce qu'il appelle la « lecture écrivante », ne pouvant imaginer que la rédaction d'une traduction ne soit pas tant soit peu une activité d'écriture, où le traducteur met nécessairement de lui-même.

La lecture, nécessairement personnelle, unique, parmi tant d'autres lectures possibles, va être la base d'une écriture dans laquelle le traducteur évoquera ce que lui a dit le poème original – et comment il l'a entendu – en le reformulant dans ses propres mots. Il est évident, dès lors, que la traduction poétique est un acte profondément subjectif dans lequel, inspiré par la parole poétique de l'original, le traducteur la reformule à sa manière. Il réincarne alors la substance signifiante du poème original dans d'autres mots, dans ses mots. Le poème original l'invite donc à créer, à se faire poète à son tour. En conversant avec l'original, en l'écoutant attentivement, le traducteur est invité à formuler sa propre réponse.

---

[57] Y Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs* [avant-propos], p. 9

Or, le poème original est aussi une certaine voix, c'est-à-dire un accord particulier entre un sens et une forme, une pensée et un langage. Et cette voix n'est pas véritablement reproductible par un autre être et dans une autre langue. En ce sens, la plus grande fidélité à laquelle peut aspirer le traducteur est peut-être de recréer le même accord entre une pensée et un langage, de trouver sa propre voix et de se faire présent dans sa traduction autant que l'était l'auteur de l'original dans son texte.

Est-ce à dire cependant que le traducteur peut dès lors s'autoriser toutes les libertés, notamment par rapport à la lettre de l'original, et se concentrer sur le nouveau poème qu'il cherche à produire ? Tel n'est pas ce que suggère Bonnefoy qui met ainsi en garde le traducteur : « [t]rop s'aventurer en soi sans plus écouter – écouter attentivement – les autres, c'est se vouer à la solitude et donc commencer à perdre le sens de ce qui est, ne plus rien comprendre[58] ». Si le traducteur formule une réponse à l'original, dans sa propre langue et avec la voix qui est la sienne, cette réponse est fondée sur une compréhension profonde et intime de la parole de l'original, parole qui est inséparable de la forme qu'elle a prise, et qu'il s'agit d'écouter et de comprendre tout autant.

Ainsi, s'étant pénétré de la parole de l'original, ayant laissé la voix du poète résonner en lui, le traducteur va être invité à trouver sa propre voix en poésie. Certes, dans la traduction, elle n'a pas sa pleine liberté d'expression, car elle doit porter en elle la parole de l'original. La traduction est réponse à l'original, réexpression par le traducteur de ce qui lui a été confié par l'auteur, réexpression qu'il accomplit à travers ses propres mots et sa propre poétique. Tel est le défi qui s'impose au traducteur : rendre la présence du poète qu'il traduit dans un texte où il sera lui-même présent. Prolonger la parole poétique de ce poète dans l'ici et le maintenant d'un autre poème. Laisser s'exprimer sa voix tout en

[58] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (2) », *op. cit*., p. 57.

faisant entendre sa voix propre. Il va s'agir pour nous de voir si et comment Bonnefoy a réussi à relever ce défi dans le cadre de la traduction shakespearienne

III. TRADUIRE SHAKESPEARE

1) Le contexte des traductions de Bonnefoy

Yves Bonnefoy s'engage dans une activité de traducteur dès le milieu des années 1950, et ce un peu par hasard. En 1953, alors que Bonnefoy vient de publier son premier recueil de poésie, il entre en contact avec Pierre-Jean Jouve. Cette rencontre marque le début d'une longue amitié. En 1955, Jouve présente Bonnefoy à Pierre Leyris, qui avait alors le projet de publier Shakespeare au Club Français du livre, comme un collaborateur possible. Leyris lui fait traduire une scène de *Jules César* à l'essai. Enthousiasmé par la traduction de Bonnefoy, Leyris l'invite à se joindre au projet et lui propose notamment de traduire *Hamlet.* Voilà la première étape d'une longue relation entre Bonnefoy et Shakespeare. La première traduction à paraître est celle de *Henri IV* en 1956. Suivent ensuite les traductions de dix pièces : *Jules César*, *Hamlet*, *Le Conte d'Hiver*[1] entre 1957 et 1960, puis *Le Roi Lear* (1965), *Roméo et Juliette* (1968), *Macbeth* (1983), pièces qui ont toutes été revues et corrigées et publiées plusieurs fois, *La Tempête* en 1997, *Antoine et Cléopâtre* en 1999, *Othello* en 2001, et enfin *Comme il vous plaira* en 2003. Outre les pièces de Shakespeare, Bonnefoy s'est aussi lancé dans la traduction d'une cinquantaine de sonnets, parus en 1993, 1995, puis 2007.

Si Bonnefoy a commencé à traduire Shakespeare par un concours de circonstances, le fait qu'il se soit engagé dans les traductions de nombreuses pièces, mais aussi des sonnets, relève d'un engagement particulier et répond à un projet bien précis. Il expose ce projet et ses motifs dans « Shakespeare et le poète français » en revenant sur

[1] rassemblées dans le recueil paru au Club français du livre.

l'histoire de la traduction de Shakespeare en France. Constatant qu'il n'existe aucun équivalent de la traduction de Schlegel et Tieck en Allemagne, il déplore cette « étonnante lacune[2] ». Alors qu'il existe aujourd'hui un certain nombre de traductions, « nous n'avons pas encore en France de traduction à la fois complète et hautement littéraire […] où le lecteur puisse découvrir, au-delà du théâtre de Shakespeare, un peu de la *substance* de son admirable poésie », écrit Bonnefoy, qui conclut qu'il faudrait « la tentative autoritaire et décisive d'un seul poète, où toutes les perspectives de la scène shakespearienne soient rassemblées dans une seule intuition[3] ». Yves Bonnefoy s'est voulu ce poète[4]. Il entame la traduction de Shakespeare avec ce nécessaire projet de traduction que Berman décrit encore comme « une visée articulée », déterminée « à la fois par la position traductive[5] et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire[6] », comme nous le verrons à travers ses essais critiques, dans lesquels il expose justement ce projet qui est, comme le dit Berman reprenant les termes de notre traducteur, « lié à une certaine idée de la traduction[7] ».

Mais revenons plus précisément sur l'histoire de la traduction de Shakespeare en France et ce qu'en dit Bonnefoy. Pour ce faire, penchons-nous sur quelques traductions représentatives qui ont jalonné l'évolution de la traduction de l'auteur élisabéthain pour le public français et surtout sur les traductions de *Hamlet*. Assez curieusement, Shakespeare

---

[2] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », dans *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 173.
[3] *Ibid.*, p. 173-174
[4] Rappelons ici que Bonnefoy considère Shakespeare comme un poète. Qu'aucun traducteur n'ait abordé son œuvre comme une œuvre de poésie peut aussi expliquer la décision de Bonnefoy de se lancer dans cette entreprise de traduction, et éclairer l'originalité de son approche.
[5] « La position traductive est le "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a internalisé le discours ambiant sur le traduire (les "normes") », écrit Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 74-75.
[6] *Ibid*., p. 76.
[7] *Ibid*., p. 77.

était plutôt méconnu jusqu'au début du XVIII[e] siècle, moment où une combinaison de facteurs en ont fait l'auteur le plus populaire du pays. Voltaire évoque Shakespeare dans sa lettre VVIII, « On Tragedy », publiée à Londres en 1733 et le décrit comme un génie. Ensuite, les premières traductions de passages de Shakespeare par Destouches et l'Abbé Leblanc créèrent une vague d'anglomanie, alimentée par la traduction de passages de *Hamlet* par Voltaire. Puis vint l'ouvrage d'Antoine de La Place, en 1745 : *Le Théâtre anglois*, qui contenait la traduction de *Hamlet* accompagnée de celles de neuf autres pièces de Shakespeare. Quoiqu'infidèles aux textes, qui n'étaient pas traduits en entier, ces traductions eurent un certain succès et contribuèrent à populariser Shakespeare. La traduction de *Hamlet* par La Place était plus proche de l'appropriation, mais permit de renouveler le théâtre classique de l'époque.

En 1769, la traduction de *Hamlet* par Jean-François Ducis succéda à celle d'Antoine de La Place, dont elle s'inspirait nettement, Ducis ne parlant pas l'anglais. Il modifia et réarrangea l'intrigue, abrégea la liste des acteurs et composa un texte en alexandrins, conforme à l'apparence d'une tragédie classique et susceptible d'être représenté, selon les critères de la Comédie française. La traduction de Ducis eut beaucoup de succès, ce qui améliora nettement la réputation de Shakespeare en France. Elle ne cessa d'être rééditée jusqu'en 1830[8] et fut l'unique version de *Hamlet* représentée à la Comédie française pendant 82 ans[9]. Bonnefoy qualifie la version de Ducis d' « imitation » ; Ducis a coupé, transformé et simplifié la pièce, à la manière de Voltaire

[8] Nous reprenons, dans tout ce paragraphe, la chronologie tracée par Romy Heylen dans *Translation, Poetics, and the Stage. Six French Hamlets*, London and New York, Routledge, 1993, « Translation Studies ». [« Yves Bonnefoy's *La Tragédie d'Hamlet.* An Allegorical Translation », pp. 92-123.]

[9] Michèle Willems nous donne ces précisions : « this *Hamlet* was extremely popular with the public ; it was the only version performed at the Comédie française for 82 years (with 203 performances before 1851) ; it was also the text through which many countries in and outside Europe discovered the play », « *Hamlet* in France » (essai pour l'édition Variorum de la pièce, préparée sous la direction de Bernice Kliman pour la MLA), http://hamletworks.mit.edu/BIBL/____HamFra.htm, p.2.

(qui avait traduit le fameux monologue de *Hamlet* quelques années avant lui) « pour aboutir à la "tragédie en cinq actes' la plus régulière et la plus vide[10] ». Ducis s'est en effet conformé aux règles classiques des trois unités : l'action a été simplifiée, il n'y a plus que huit personnages prenant la parole et tout se déroule dans le palais en l'espace de vingt-quatre heures. Bonnefoy concède cependant aux adaptations de Ducis (qui a également traduit *Othello*) qu'elles « posent avec une netteté absolue les difficiles problèmes de la traduction de Shakespeare[11] », problèmes qui ont été plus dissimulés que résolus par la suite.

Après Ducis, entre la Révolution et la fin du Second Empire, l'œuvre de Shakespeare a beaucoup été traduite. L'attitude du public face à celle-ci évolue : après avoir suscité un mélange de répulsion et de fascination, elle est davantage acceptée et appréciée, jusqu'à être appropriée par les Romantiques dès le début des années 1820. Ainsi, Letourneur (dès 1776), Guizot (1821), Benjamin Laroche (1839), Montégut (1867) et François-Victor Hugo (1857-1872) ont tous publié des *Œuvres complètes*[12]. Letourneur fit paraître, entre 1776 et 1782, une traduction des œuvres de Shakespeare en vingt volumes, *Hamlet* figurant dans le tome 5, paru en 1779. Si Letourneur prit un certain nombre de libertés avec la pièce, il offrit néanmoins aux lecteurs la première version en prose de *Hamlet*[13]. François Guizot révisa l'édition de Letourneur, qu'il publia en 1821, tandis que Benjamin Laroche fit paraître en 1840 une traduction en prose qui allait être

[10] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit.*, p. 175.
[11] *Ibid*.
[12] Voir le site crée par l'Université de Bâle (Suisse) intitulé « Shakespeare in Europe », qui a établi notamment une chronologie des traductions françaises : http://pages.unibas.ch/shine/translatorsfrench.htm#chronology.
[13] Michèle Willems, « Hamlet in France », p. 4 : « The translator took a certain number of liberties with the text in order to satisfy the refined taste of his subscribers who ranged from Louis XVI and the French Royal family, to the King of England. He nevertheless offered the reading-public the first authentic prose rendering of the play (…). »

rééditée sept fois. Les *Œuvres complètes de Shakespeare* furent publiées en quinze volumes entre 1859 et 1865[14]. Ses traductions, qui combinaient fidélité au texte et une certaine invention langagière, furent longtemps une référence.

Aucun de ces traducteurs ne trouve grâce aux yeux de Bonnefoy, pour lequel dans toutes ces traductions, les personnages de Shakespeare ont perdu leur relief. Ainsi, le personnage de Falstaff, dans la traduction de *Henri IV* par François-Victor Hugo, lui paraît « lointain, atténué, *comme au travers d'une vitre*[15] », alors que chez Shakespeare il est si présent. « Ce n'est plus un être réel, c'est un personnage littéraire[16] », ajoute Bonnefoy. Citant un vers de la fin d'*Antoine et Cléopâtre*, Bonnefoy lui compare les traductions de Letourneur et Francisque Michel pour conclure : « Les mots ne mènent plus ni à la réalité ni au mythe. C'est un Shakespeare décorporé[17] ». Pourtant, remarque Bonnefoy, ces traducteurs ont choisi de traduire en prose, et non en alexandrins, comme pour échapper au caractère surfait et au manque de naturel des traductions de la tradition de Voltaire et de Ducis[18], l'alexandrin ayant pour Bonnefoy un caractère passéiste et figé. Ils ont eu le souci du pittoresque, de la couleur locale, « de ramener le langage à la réalité de la vie[19] ». Or, c'est justement, à en croire Bonnefoy, par leur choix de traduire en prose, qu'ils ont manqué leur but ; ces traducteurs ont en effet « perdu le vrai lieu de la vérité de Shakespeare, qui est cet élan des êtres, cette profondeur d'âme, cette passion subjective dont son vers est l'immédiate expression[20] ».

---

[14] *Ibid*. p. 12.
[15] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit.*, p. 177.
[16] *Ibid*.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*., p. 175.
[19] *Ibid*.
[20] *Ibid*., p. 177.

Tel a aussi été l'échec de Gide, qui a également traduit en prose. Préserver le vers est essentiel dans la traduction de Shakespeare, pour Bonnefoy, qui dit des traductions de Gide qu'elles ne font que dresser « un théâtre de marionnettes, littéraire, faux et affecté[21] ». Dans sa traduction de *Hamlet*, Gide avait en fait opéré des coupes dans le texte, simplifié le discours des personnages, francisé certaines expressions pour les rendre plus accessibles à un public contemporain. Il avait également opté pour un vocabulaire français moderne et une prose qu'il n'hésitait pas à colorer de son propre style. Enfin, il avait pour objectif de produire un texte facilement jouable sur scène et le plus abordable possible pour un public français[22]. Ces éléments, non précisés par Bonnefoy, expliquent quelque peu les critiques de ce dernier.

Les premières traductions de Shakespeare et surtout de *Hamlet* par Bonnefoy (en 1957 et 1959) se situent donc après la traduction de *Hamlet* par Gide, parue en 1949 (après avoir été utilisée dans le cadre de la production de Jean-Louis Barrault en 1946). Elles sont également contemporaines de la publication des *Œuvres complètes* dans la collection de la « Pléiade » en 1959, sous la direction de Henri Fluchère, reprenant en partie les traductions de François-Victor Hugo. Bonnefoy n'a pas donné suite aux propos qu'il a tenus dans « Shakespeare et le poète français ». Il ne s'est pas prononcé sur les traductions les plus récentes de *Hamlet*, comme celle de Michel Grivelet en 1995, celle d'André Markowicz en 1996 ou encore celle de Jean-Michel Déprats, parue dans les *Œuvres complètes de Shakespeare* chez Gallimard, dans la « Pléiade » en 2002.

---

[21] *Ibid*., p. 178.

[22] Voir R. Heylen, *Translation, Poetics and the Stage: Six French* Hamlets, p. 83: « he sought to write a "playable" version of the play for Barrault's company, a version which sounded French and which flowed effortlessly in order to be as understandable as possible to a French theatre audience (…) ».

Cependant, le point de vue de Bonnefoy sur les traductions de ses prédécesseurs explique d'une part la lacune que Bonnefoy espère combler en traduisant Shakespeare à son tour, et d'autre part esquissent certains de ses partis pris dans la traduction de l'auteur élisabéthain. Sa critique de la traduction de Ducis laisse entendre qu'il est opposé à toute modification de la forme du texte, mais aussi à la régularité ennuyeuse de l'alexandrin. Cet usage de l'alexandrin, il le condamne aussi dans les traductions qui suivirent. Mais ce que Bonnefoy reproche surtout à Letourneur, Francisque Michel et aux traducteurs de la période romantique, c'est d'avoir, par leur langage, désincarné les personnages de Shakespeare. Il va s'agir pour Bonnefoy de rendre les personnages shakespeariens vivants, de leur rendre cette profondeur d'être qui disparaît dans le langage ampoulé des Romantiques comme dans le langage modernisé de Gide. À ce dernier, il reproche un travail injustifié sur la langue, ainsi que l'usage de la prose. On voit donc que Bonnefoy s'attache à des questions de forme, autant que des questions de fond, car il a une vision assez précise et personnelle de l'univers et de l'écriture de Shakespeare, vision que nous allons tâcher d'explorer maintenant.

2) Traduire en vers ou en prose

Devant l'entreprise de la traduction de l'œuvre de Shakespeare, Bonnefoy rappelle la nécessité, pour le traducteur, de prendre quelques options fondamentales, certaines décisions techniques qui vont nécessairement orienter son travail. La première question qu'il se pose est précisément « faut-il traduire en vers ou en prose ? ». Il importe pour lui non seulement de répondre à cette question, mais aussi de justifier sa réponse.

Shakespeare a écrit en vers, et le choix de cette forme est loin d'être aléatoire pour Bonnefoy. La prose est le lieu de la pensée conceptuelle, de l'intelligence rationnelle et analytique ; la poésie, au contraire, est le lieu où une subjectivité s'exprime, « se forme, s'éprouve, se constitue en destin[23] ». Dans le premier cas, on est du côté du langage, dans le second, du côté de la parole, selon l'opposition établie par Bonnefoy. En poésie, il y a « une interrogation et une inquiétude qui – orientées par ce souci d'un accord vrai avec l'Être – excèdent toute connaissance d'un aspect particulier de notre être, et toute formule de ce savoir[24] », ce qui fait que la poésie n'est pas du côté de la réflexion conceptuelle, mais de l'intuition sensible et existentielle. Dès lors « le vers y assure une fonction aussi spécifique qu'irremplaçable, et que le traducteur ne saurait, sans trahison, méconnaître[25] », tandis que la prose ignore la transcendance ; elle se contente de la description de l'objet humain, morcèle par conséquent le réel en aspects divers et finit par occulter « la réalité par essence particulière que nous sommes[26] ». Le vers participe essentiellement à définir la poésie comme une parole montant de l'intimité d'un sujet, ne cherchant pas à connaître ou à décrire, mais simplement à se dire. La parole poétique est pour Bonnefoy une parole que l'on pourrait dire plus authentique, en ce qu'elle monte de l'être profond, de l'Un. L'unité de notre existence, la présence à nous-mêmes, c'est la poésie seule qui peut les atteindre, car elle ne vise pas l'objet indéfiniment conceptualisable, mais « le *chiffre* où nous découvrons, en le constituant, notre sens[27] ». Enfin, en poésie, selon Bonnefoy, le mot a une importance particulière, une épaisseur ; il rassemble le réel dans l'ici et le maintenant de la parole poétique. En poésie, le mot

[23] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? » *op. cit.*, p. 196.
[24] *Ibid*.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*, p. 197.

« devenu nom, et divin, ne désigne plus la "nature" propre de chaque chose, mais sa présence possible, sa présence prochaine, dans notre vie[28]» ; c'est ainsi que la poésie permet qu'un rapport authentique à soi-même se vive, ce qui est impossible par le biais de la parole conceptuelle. Shakespeare a fait le choix de la poésie, selon Bonnefoy[29], donc de l'expression de la densité du réel par les mots ; c'est aussi ce choix que Bonnefoy préserver par une traduction en vers.

Shakespeare a voulu se lancer dans cette recherche d'unité, dans cette quête de soi que permet la parole poétique. Dès lors, chacun des personnages de son théâtre est, d'après Bonnefoy, « la métaphore autonome, vivante, de ce qu'il était lui-même en puissance[30] ». Aux yeux de notre traducteur, Shakespeare est d'abord poète avant d'être homme de théâtre. Les diverses voix qui montaient de lui-même se sont simplement incarnées dans les personnages de son théâtre, comme par nécessité. Dès lors, si c'est de la poésie qu'il s'agit de traduire, il faut préserver l'instrument de cette parole poétique, à savoir le vers. Bonnefoy se prononce en ces termes : « il faut sauver le vers, si l'on veut traduire Shakespeare, ou tout autre poète, sinon l'on perd l'essentiel de ce qu'ils ont tenté d'accomplir[31] ».

Toutefois, retraçons l'évolution de la pensée de Bonnefoy sur ces questions de forme. Dans un premier temps, en 1964, tout en avouant son parti pris pour la forme versifiée, Bonnefoy ne se dit pas totalement opposé aux traductions en prose ; celles-ci correspondent en fait à un autre regard porté sur le texte shakespearien, regard que Bonnefoy associe à l'analyse et à la critique. Ces traductions « scientifiques » auraient

[28] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », *op. cit.*, p. 196.
[29] Il faut toutefois préciser ici qu'au XVI[e] siècle, l'emploi du vers au théâtre relève de conventions liées au sujet traité par la pièce davantage que du choix délibéré du dramaturge. Bonnefoy ne fait pas état ces considérations.
[30] *Ibid*., p. 198.
[31] *Ibid*., p. 199

pour but d'explorer l'œuvre shakespearienne et sa densité signifiante d'un point de vue historique, sociologique et culturel. Le choix de la prose peut s'avérer valide, à condition de l'assumer pleinement. Que l'on choisisse la poésie ou la prose, il faut cependant mener à terme ce que chacun de ces choix engage : « soit le choix passionné de la poésie, et pour cela l'espace du vers, soit le dénombrement complet de la science. Entre ces deux pôles de la conscience, entre la raison et la foi, il n'y a qu'inopportune littérature[32] ». Cette opposition tranchée entre poésie et prose ainsi que le choix argumenté de Bonnefoy en faveur de la poésie vont de pair avec la manière quelque peu dédaigneuse dont il parle des traductions en prose de Marcel Schwob ou d'André Gide dans son article « Comment traduire Shakespeare ? », écrit lorsqu'il avait à son actif les traductions de *Jules César*, *Henri IV* et *Hamlet*.

Presque trente ans après ce premier article, et après avoir fait l'expérience de la traduction des *Sonnets* de Shakespeare, Bonnefoy est revenu sur sa position première et les propos par lesquels il avait condamné la traduction en « prose, subtile, ornée, qui entretient l'illusion qu'elle a préservé la spécificité poétique », et qu'il qualifiait de « dangereuse[33] ». Ceci s'explique par le fait qu'il a lui aussi choisi d'opter pour la prose, dans le cadre de la traduction de deux sonnets de Shakespeare : *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce*. Par cet article, il semble chercher à justifier ses choix, comme pour parer la critique qui lui reprocherait d'avoir trahi ses propres principes de traduction. Mais finalement, l'essentiel de sa démonstration consiste à dire le caractère particulier qu'ont, à ses yeux, ces deux poèmes par rapport aux autres sonnets de Shakespeare. Il considère ceux-ci comme des « récits versifiés » dans lesquels le « vers » n'est pas la donnée

[32] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », *op. cit.*, p. 200-201.
[33] *Ibid*., p. 199.

première de notre réception de ces textes, mais « pour les yeux comme pour l'oreille, cet élément de base est la strophe[34] ». Son second argument en faveur de la traduction en prose est l'effet « peinture » de ces textes : *Vénus et Adonis* se présente comme une succession de tableaux, tandis que *Le Viol de Lucrèce* contient une critique du peintre et du pouvoir des images. En somme, en traduisant ces deux sonnets en prose, Bonnefoy a déplacé dans l'œuvre shakespearienne sa propre fascination pour les images et sa lutte intérieure contre celle-ci ; cette ambiguïté entre illusion et lucidité qu'il dit avoir trouvé dans les *Sonnets* est au cœur de sa propre œuvre poétique. Ainsi, presque comme s'il considérait ces deux traductions comme un moment d'égarement, il réitère la nécessité de traduire Shakespeare en vers : « je n'en dois pas moins conclure qu'il faut sauver le vers au moment où j'ai pensé qu'on ne le peut[35] », écrit-il.

On peut donc dire que, malgré ces apparentes contradictions, Bonnefoy accorde une nette préférence au vers pour traduire l'œuvre shakespearienne. Si l'on se rappelle que son propre cheminement personnel et poétique a consisté à se défaire de la séduction de l'image et du rêve métaphysique pour aller vers la présence et le réel *hic et nunc*, que la parole poétique est la seule à pouvoir accomplir par ses mots et leur dimension sonore, par la musique de ses vers, on peut supposer à bon droit que son rapport à la poésie shakespearienne suit les mêmes principes. La quête de la présence que Bonnefoy a retrouvée chez Shakespeare passe par la parole poétique dans sa spécificité, c'est-à-dire, notamment, par le vers.

[34] « Traduire en vers ou en prose ? », dans *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, p. 209.
[35] « Traduire en vers ou en prose ? », *op. cit.*, p. 221.

3) Le choix du vers

Si Bonnefoy fait le choix du vers, sa réflexion ne s'arrête pas là ; il lui faut en effet déterminer quel vers : un vers libre ou un vers régulier ? La plupart des traducteurs qui ont précédé Bonnefoy ont opté pour la forme de l'alexandrin, sous le prétexte que Shakespeare lui-même a employé une prosodie régulière et que l'alexandrin restitue cette orthodoxie bel et bien présente dans l'univers du théâtre shakespearien. En outre, le pentamètre était la forme prédominante à son époque, et semble en cela avoir l'alexandrin pour correspondant français.

Cependant, Bonnefoy n'opte pas pour une traduction en vers réguliers, qu'il considère « impossible à réaliser en pratique[36] ». Quels sont ses motifs ? Tout d'abord, l'alexandrin ou même le décasyllabe imposent un cadre à une parole poétique qui ne peut y rester enfermée. « J'ai d'une part un cadre par certains aspects intangible, et d'autre part une donnée de sens qui ne l'est pas moins. Et il faudra que j'ajuste ce contenu à ce cadre par des procédés qui ne peuvent être, au moins à certains moments, que des exercices de pure forme[37] », écrit Bonnefoy. Le flux de la parole poétique de Shakespeare ne peut être contenu, canalisé par le cadre rigide du vers régulier, celui-ci lui donnant une impression d'artifice. Il s'indigne ainsi : « [m]ais quel corset, le vers régulier, pour la force brutale d'Othello, quelle civilité pour Macbeth, quelle affection bizarre, surcroît trompeur de concetto, pour le prince de Danemark ![38] ». Pour Bonnefoy, en poésie, la forme ne doit pas être imposée au sens et imposer son sens. « En poésie, la forme n'est pas un cadre,

[36] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? » *op. cit.*, p. 202.
[37] *Ibid.*
[38] *Ibid*., p. 202-203

mais un instrument de recherche[39] ». La forme doit venir incarner le sens, l'exprimer, tous deux étant interdépendants. La signification ne préexiste pas au poème, explique Bonnefoy, mais prend forme pour parvenir à se dire.

Le traducteur qui privilégie le travail formel ne se préoccupe finalement que de la confection d'un bel objet, auquel tout le reste devrait se subordonner. Pour Bonnefoy la forme en poésie doit être épreuve de l'existence. Dès lors, il ne voit pas dans la poésie une finalité exclusivement esthétique, mais ultimement éthique ; le poète ne doit pas viser la beauté formelle comme une fin en soi, mais comme un moyen pour se connaître et se dire. Contre l'alexandrin, Bonnefoy fait donc le choix du vers libre, car celui-ci « peut être une forme, où l'intensité poétique s'affirme, sans être pour autant un cadre rigide[40] ». En outre, ce vers saura rendre sa fluidité à la parole shakespearienne, tout en rendant partiellement la régularité du pentamètre iambique. Bonnefoy écrit ainsi :

> Eu égard à la prosodie de Shakespeare, dont la régularité a un sens, il permettra aussi d'en faire entendre un écho, si du moins on sait regrouper ses mesures diverses autour d'un nombre moyen, qui, revenant fréquemment, se chargera de cette valeur directrice. Ce nombre, qui paraîtra sans pour autant s'établir, ce sera en somme la régularité de Shakespeare en tant que toujours proche et pourtant toujours refusée, en tant que virtualité affleurante[41] […].

Quel sera ce nombre moyen ? Surtout pas l'alexandrin, qui correspond si mal aux qualités du pentamètre iambique, à en croire Bonnefoy. Autant le pentamètre est serré, rapide, exprime la pensée en mouvement et l'énergie du réel, autant l'alexandrin est cette structure majestueuse, mais figée avec la symétrie de ses deux hémistiches égaux ; il « reste engagé, perpendiculairement à la variété du réel, entre sacré et profane, pour n'être

[39] *Ibid*., p. 203
[40] *Ibid*., p. 205.
[41] *Ibid.*, p. 205.

vrai ainsi qu'aux plus forts moments de l'expérience lyrique[42] ». Bonnefoy choisit donc le vers de onze pieds, qui lui semble être celui qui correspond le mieux au pentamètre iambique de Shakespeare, car il restitue cette hésitation, cette oscillation entre réel et idéal que Bonnefoy y lit :

> 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. Et quand ces décisions atteignent à une véritable intensité spirituelle, eh bien le onze pieds peut se dépasser dans l'alexandrin. L'absolu ne nous est donné que par instants, à nous autres modernes. Et à nous surtout, traducteurs. Le vers de onze pieds (et sans doute, semblablement, celui de treize) sera l'ombre portée de la régularité impossible dans le champ de la traduction[43].

De ces lignes, l'on peut dégager plusieurs éléments. D'une part, l'impair suggère l'ouverture de Bonnefoy, à la différence de la clôture de l'alexandrin. En outre, la structure asymétrique, donc imparfaite, ancre ce vers dans le réel et non dans le monde de l'idéal ou de la perfection divine ; cela le rapproche du pentamètre iambique. Cependant, le fait que ses six premières syllabes esquissent un mouvement vers l'idéal répond adéquatement à l'aspiration à une transcendance que Bonnefoy perçoit dans le théâtre shakespearien. Enfin, Bonnefoy nous indique la manière dont il « pratique », pour ainsi dire, le vers de onze pieds : comme un vers médian qui par sa récurrence mimera la régularité du pentamètre iambique, mais que Bonnefoy fait alterner, de façon très ponctuelle, avec des décasyllabes ou des alexandrins.

Ainsi, c'est le vers libre de onze pieds qu'il a adopté dans *Hamlet*, car il exprime la double polarité à l'œuvre dans l'œuvre shakespearienne, entre l'idéal d'un côté et le

---

[42] *Ibid*., p. 205.
[43] *Ibid.*, p. 206

réel de l'autre, entre la régularité formelle et la perfection, entre la clôture et l'ouverture. L'article « Transposer ou traduire *Hamlet* », dans lequel Bonnefoy répond à Christian Pons qui propose de traduire *Hamlet* en versets, nous fournit d'autres éléments concernant son propre choix du vers de onze pieds. Le sens de la pièce et la quête inaboutie de *Hamlet* passent par une certaine forme qui leur donne expression. Cette forme, c'est le pentamètre, car il a un « pouvoir d'écoute métaphysique[44] », ce qui le rapproche du décasyllabe et de l'alexandrin français. Bonnefoy insiste sur le fait que la mesure de cinq ou six pieds ne s'est pas imposée par hasard aux langues de l'Occident. Elle est « celle où les longues et les brèves qui constituent chaque mot peuvent, au sein d'une forme d'ensemble, se conjoindre ou se heurter – se faire tel ou tel rythme – avec l'intensité la plus grande, permettant ainsi d'exprimer avec le maximum de richesse le rapport du poète avec soi-même et avec le monde[45] ». C'est donc une forme éminemment poétique, qui exacerbe les virtualités possibles de la parole poétique – qui est forme-sens – en magnifiant ses dimensions sonores et rythmiques. Selon Bonnefoy, le vers ne doit ni être trop court, ni trop long, mais avoir cette mesure moyenne (cinq pieds en anglais, dix ou douze syllabes en français) qui permet que « entre les sons des mots, et donc aussi bien leurs significations, un système se crée de relations réciproques qui est la vie même de la parole[46] ». Le vers de onze pieds préféré par Bonnefoy est précisément cette mesure moyenne qui perpétue l'héritage occidental de la mesure de cinq ou six pieds.

Enfin, Bonnefoy explique dans cet article en quoi il juge le vers de cinq ou six pieds, de dix à douze syllabes, particulièrement propre à exprimer le sens même de *Hamlet* : ce vers est

---

[44] Y. Bonnefoy, « Transposer ou traduire Hamlet », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 190
[45] *Ibid*.
[46] *Ibid*.

> la frontière qui passe entre l'intériorité de l'esprit et le monde au-dehors, sur lequel cet esprit travaille ; il est ce qui constate l'ordre des choses que croit véridique une époque, ce qui perpétue cet ordre, ce qui y retient de la pensée, mais il est tout autant ce qui porte cette dernière au contact de l'inconnu ou de l'inconscient : parole qui à la fois constitue une société et lui offre de visiter les régions les plus reculées de la perception ou les plus dérobées de la vie psychique[47].

Or, telle est justement l'histoire d'Hamlet, personnage qui se trouve en porte-à-faux avec l'ordre d'une société qu'il n'arrive plus à perpétuer et remet en question, mais aussi qui vit un conflit intérieur de l'ordre de la rupture, d'une disparition de la frontière entre le conscient et l'inconscient, d'un chaos assimilé à de la folie. Ainsi, le vers de onze pieds, qui rappelle l'ordre et la régularité de l'alexandrin, mais pour aussitôt le nier par son second hémistiche impair, incarne véritablement le sens de *Hamlet*.

En outre, Bonnefoy constate que « le pentamètre boite » dans *Hamlet*, car « l'être humain comme tel, l'être parlant, ne veut plus tenir celui [le rôle] que la tradition lui dicte, autrement dit faire confiance à un mythe, à une idéologie, à un dogme, préférant le doute, le désarroi, à la répétition de formes désormais vides[48] ». Or, ce pentamètre qui boîte, n'est-il pas mieux rendu, pour un lecteur dont l'oreille est formée à l'alexandrin, par le mouvement inachevé et quelque peu claudiquant du vers de onze pieds ? Si Bonnefoy ne fait pas explicitement le lien dans cet article, ce que nous avons vu précédemment sur la tension et l'imperfection propres au vers de onze pieds nous incite à penser en ce sens. Le vers libre de onze pieds semble la forme adéquate pour traduire Shakespeare, mais davantage encore pour traduire *Hamlet*. Enfin, si Bonnefoy rejette le verset, car il est davantage une réponse, alors que *Hamlet* est tout entier questionnement, c'est peut-être du fait de l'opposition entre l'alexandrin d'une part, qui par sa forme close

[47] *Ibid*., p. 191.
[48] *Ibid*., p. 191.

semble imposer une réponse, une vérité, et le vers de onze pieds d'autre part, qui, par son mouvement d'ouverture, est évocateur d'une question, à laquelle il n'est pas sûr qu'une réponse puisse être donnée.

Bonnefoy opte pour un vers qui se situe entre tradition et innovation, qui esquisse une régularité formelle pour aussitôt l'annuler, ce qui correspond au sens même de la pièce selon Bonnefoy, Hamlet étant déchiré entre le respect d'un ordre établi qui n'a plus réellement de sens à ses yeux et une remise en question qui est ouverture, certes angoissée, à autre chose. Son choix du vers de onze pieds est donc largement fondé et argumenté, et répond à sa conception même de la pièce. La forme poétique vient bel et bien incarner un sens, selon son souhait.

4) Traduire en français contemporain

L'une des questions qui s'est posée aux traducteurs de Shakespeare, comme dans tous les cas où il s'est agi de traduire une œuvre d'une époque très antérieure et d'un autre état de la langue, fut celle de traduire en langue française contemporaine ou en langue archaïsante, c'est-à-dire dans un français du XVI^{e} siècle qui correspondrait plus ou moins, historiquement, à l'anglais dans lequel a écrit Shakespeare.

Ainsi, Marcel Schwob et Eugène Morand, en 1899, ont choisi de traduire *Hamlet* en langue archaïsante, Schwob argumentant qu'il s'agit de traduire non pas en langage contemporain, mais dans le langage de la période correspondant à celui du texte source. Leur traduction en moyen français tente de recréer pour les lecteurs français l'expérience que peut avoir un Anglais en lisant Shakespeare. « Les critiques d'ici n'ont point songé que le style du XVI^{e} siècle n'est plus celui d'à présent. Mettre une période de

Shakespeare à la mode d'aujourd'hui, ce serait à peu près vouloir traduire une page de Rabelais dans la langue que parlait Voltaire. Nous avons tâché de ne pas oublier que Shakespeare pensait et écrivait sous Henri IV et sous Louis XIII[49] », trouve-t-on dans la préface de Schwob et Morand. Plus récemment, pour sa mise en scène de *Hamlet* en 1977, Daniel Mesguisch a adopté un parti pris semblable : « Qu'est-ce qu'une traduction moderne en français de l'*Hamlet* de Shakespeare ? … Sûrement pas une traduction de l'*Hamlet* de Shakespeare en français moderne[50] ». Il s'agit pour lui de produire une traduction transparente qui donne un aperçu de la langue de Shakespeare.

À l'opposé, le traducteur Jean-Claude Carrière et le metteur en scène Peter Brook optent pour une traduction des œuvres de Shakespeare dans un langage moderne, car leur objectif est de les rendre accessibles au public d'aujourd'hui. Selon Brook, il faut éviter l'archaïsme, la langue de Shakespeare elle-même n'étant plus comprise que par quelques érudits. La traduction est dès lors envisagée comme la chance de nouer un contact plus vivant avec ces œuvres[51]. André Gide avait lui aussi fait le choix de traduire *Hamlet* en langue moderne, accessible à un large public. Jean-Michel Déprats, qui a également opté pour la traduction modernisante, dresse cette conclusion : « Maintenir le contact, combler la distance physique et mentale qui sépare le public des acteurs, l'œuvre du lecteur, tel est bien l'objectif premier de la traduction modernisante[52] ». La traduction en langue moderne va à l'encontre du sentiment d'éloignement que pourrait éprouver le public face à une œuvre étrangère et d'une autre époque.

---

[49] *Hamlet*, trad. par Eugène Morand et Marcel Schwob, Editions Gérard Lebovici, 1986. Cité par Jean Michel Déprats, « Traduire Shakespeare », préface à *Shakespeare : Tragédies*, t. I, Paris, Gallimard, 2002, « La Pléiade », p. XCII.
[50] *Silex*, 3, 1er trimestre 1977, p. 13. Cité par Jean Michel Déprats, « Traduire Shakespeare », p. XCIII.
[51] *Ibid*., p. XCI.
[52] *Ibid.*, p. LXXXIX

Déprats établit un bilan pertinent des enjeux respectifs des deux types de traductions. Traduction archaïsante et traduction modernisante correspondent à un certain rapport à l'œuvre. « La traduction archaïsante refuse le mensonge qui consiste à traduire de l'ancien en nouveau. Elle ne cherche pas à effacer le passage du temps. Elle exhibe et met en scène l'ancienneté du texte original. Mais, ce faisant, elle tend à fermer l'accès à l'œuvre[53] ». Il appuie ses propos en citant Antoine Berman, qui relevait lui aussi ce problème majeur de la traduction archaïsante : « Le gros problème de la traduction philologique, c'est qu'elle n'a *pas* d'horizon. J'entends par là non seulement des principes de traduction, mais un certain *ancrage* dans la langue et la culture de la littérature traduisante. On traduit toujours à partir d'un certain *état* de sa langue et de sa littérature[54] ». Les deux types de traduction sont deux façons différentes de concevoir la fidélité à une œuvre, certes également légitimes selon Déprats, dans la mesure où elles se fondent toutes deux sur un mensonge. La traduction modernisante donne à lire un texte qui semble avoir été écrit aujourd'hui, mais qui ne l'a pas été ; quant à la traduction archaïsante, elle prétend retrouver un état de la langue correspondant à l'anglais de Shakespeare, mais en fait elle le recrée de toutes pièces (d'autant qu'aucune traduction des œuvres de Shakespeare n'a été effectuée par les contemporains français du dramaturge). Somme toute, la traduction modernisante fait porter son attention sur le texte cible, la traduction archaïsante sur le texte source.

Quoique Déprats préfère la traduction modernisante, il dit des deux options qu'elles sont également valables, archaïsation et modernisation exprimant finalement

---

[53] *Ibid.*, p. XCV.
[54] Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », p.132. Cité par J.-M. Déprats, *ibid.*, p. XCV.

« deux formes dans le présent de rapport au passé[55] ». Bonnefoy, lui, se prononce beaucoup plus nettement pour la traduction modernisante, la traduction archaïsante n'étant pas envisageable pour lui. « Il faut évidemment traduire dans la langue même que l'on parle, quitte à visiter celle-ci dans ses obscures mais belles profondeurs, lesquelles, pour n'être pas reconnues par les emplois quotidiens, n'en sont pas moins prêtes à répondre à l'appel de la poésie[56] ». Cependant, pas plus qu'il ne s'engage dans le débat entre traduction archaïsante et traduction modernisante, il ne justifie son choix ou n'explique ses motivations. Il se contente d'énoncer ce choix comme un impératif : « Il *faut* traduire dans la langue que l'on parle aujourd'hui[57] ». On peut cependant s'attarder sur certaines des raisons de ce choix.

Bonnefoy, on l'a vu, ne s'attache que très peu à la forme en poésie, ou s'il lui accorde de l'importance, c'est dans la mesure où cette forme vient participer à l'expression d'un sens. Or, faire le choix de traduire un texte dans un état antérieur de la langue, c'est donner beaucoup de valeur à son enveloppe formelle et langagière, c'est accorder presque plus d'importance à la langue dans laquelle elle a été écrite qu'à son sens. En outre, pour Bonnefoy, traduire avec les mots d'une langue plus ancienne, qui pourraient correspondre plus nettement, en termes d'équivalence chronologique et linguistique, à ceux de l'original, ne garantit pas un accès plus immédiat à la signification transmise par le texte. Traduire dans la langue que l'on parle aujourd'hui

> ne signifie nullement que l'on soit de ce fait privé d'entendre les significations du texte originel, au moins pour l'essentiel de ce qui se joue dans de grands œuvres comme la tragédie de Shakespeare […] car la

[55] *Ibid*.
[56] Y. Bonnefoy, « Le paradoxe du traducteur », préface à Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Herman, 2007, p. 9
[57] Y. Bonnefoy, « Shakespeare sur scène », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 109. C'est nous qui soulignons.

> poésie va profond dans la parole et y ressaisit le fondamental des situations de l'existence, une expérience commune à toutes les langues à toutes les époques. À tel niveau, pas de mot qui ne puisse être compris et, directement ou non, reflété par notre parole de maintenant[58].

Pour Bonnefoy, la signification (ou le sens) se situe au-delà des mots et de la langue. Ce que nous disent ces propos, c'est aussi que la poésie transcende les langues et les époques, que les mots ne sont que le véhicule de cette poésie.

Pour Bonnefoy, la parole poétique est d'abord une parole de partage du sens, d'échange. Il n'est donc pas surprenant qu'il choisisse de traduire Shakespeare en langue moderne, qui rend Shakespeare et sa poésie accessibles aux lecteurs contemporains. Plutôt que de dresser des barrières langagières, il ouvre cette œuvre au plus vaste public possible. Il rend sa langue vivante. Mais d'ailleurs, « Shakespeare écrivait dans une langue parfaitement vivante, il est allé avec ces moyens au bout de son expérience, et c'est celle-ci seule qui compte, non le vieillissement de ses mots[59] ». Traduire en langue actuelle, c'est finalement recréer le rapport qui existait entre Shakespeare et son public, c'est permettre la transmission du sens et la circulation de la poésie.

Traduire en langue contemporaine lui permet aussi de tenter de rendre au mieux le sens avec le maximum de moyens, avec la latitude d'expression que lui offre une langue qu'il connaît intimement et manie aisément. Voilà ce qu'on peut déduire des propos suivants : « Nous devons, c'est là le premier axiome de toute théorie de la traduction, traduire dans notre langue, dans son état rigoureusement présent, qui seul nous permet de penser avec tout nous-mêmes à ce qu'un texte nous offre[60] ». Le traducteur qui fait le choix de la langue contemporaine cherche à rendre Shakespeare présent, actuel, et lui

---

[58] Y. Bonnefoy, « Shakespeare sur scène », *op. cit.*, p. 109.
[59] Y. Bonnefoy, « La traduction poétique », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 80.
[60] *Ibid.*, p.81.

permettre de faire entendre sa parole poétique aujourd'hui : « évoquer dans nos traductions françaises contemporaines ce que Shakespeare a d'archaïque pour son lecteur anglais d'aujourd'hui, non : ce serait l'éconduire d'un présent de la poésie où il a le droit de parler autant que tout autre parmi nous[61] », conclut Bonnefoy. Traduire Shakespeare en langue moderne, c'est donc lui redonner sa place dans le flux vivant de la poésie.

5) Traduire le théâtre

Invité à répondre à ce qu'il considère être les implications spécifiques d'une traduction d'un texte de théâtre et plus particulièrement d'une pièce de Shakespeare, Bonnefoy commence, de façon assez surprenante, par souligner l'importance qu'il y a à accorder aux vers, qui ne sont nullement « un aspect secondaire de l'écriture », mais « l'instrument même avec lequel […] l'auteur a fait apparaître, entrer en jeu, certaines catégories de l'être-au-monde qui ne se révèlent pas dans la prose[62] ». Le vers est pour Bonnefoy cette parole pour ainsi dire essentielle, qui exprime le sens et la vérité de l'existence. Il permet, grâce aux rythmes, aux assonances, aux allitérations, que le mot ne soit plus seulement concept, pensée, mais se fasse une parole plus immédiate, qui parle aux sens et permette que « la vérité humaine la plus intérieure[63] » puisse être dite. Ce vers que Bonnefoy décrit comme « fondateur, instaurateur[64] », il faut le restituer dans la traduction, même s'il s'agit d'un texte de théâtre, d'un texte de Shakespeare. Nous l'avons vu, Shakespeare est d'abord un poète aux yeux de Bonnefoy, et le premier devoir

[61] *Ibid.*
[62] Y. Bonnefoy, « Shakespeare sur scène », *La Communauté des traducteurs*, p. 106.
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*

du traducteur est donc de prêter attention à la forme versifiée de sa parole, et de la rendre également dans une telle forme. Bonnefoy fait donc d'emblée dériver la question du théâtre vers la poésie…

Il ne développe guère la question de la spécificité d'un texte théâtral dans le sens où celui-ci pourrait être traduit pour être joué, en fonction du jeu scénique des acteurs. Le théâtre de Shakespeare n'est pas « un montage d'effets scéniques auxquels il faudrait que prête attention la parole du traducteur[65] ». Pour lui, la seule véritable spécificité théâtrale d'un texte de Shakespeare est le fait qu'il ait vécu ce texte « comme la confrontation de diverses voix, montant de sa profondeur[66] ». La priorité pour le traducteur est donc de traduire en vers, un vers qui n'entre pas en contradiction avec la communication scénique, mais la favorise même. Il suffira que l'acteur réussisse à vivre ce vers, à faire corps avec lui, qu'il se confie à la vérité du vers, et « il découvrira aisément que c'est à ce plan de la parole rythmée, et née du rythme, que le tragique s'éclaire et que l'énergie dramatique recommence[67] ». Or, le rythme est le cœur même de la parole poétique, qui est finalement proche de la parole théâtrale au sens où toutes deux ont une dimension orale, travaillent la matière sonore. On peut dire que c'est essentiellement par le rythme que Bonnefoy rend l'oralité et le caractère théâtral du texte shakespearien.

Quant à la mise en scène, Bonnefoy dit ne pas devoir se mêler du travail du metteur en scène, la tâche du traducteur étant l'interprétation du texte et les difficultés posées par celle-ci. Le traducteur de théâtre ne doit pas accompagner son travail d'une réflexion sur la dimension scénique du texte, selon Bonnefoy. L'intérêt qu'il prête à la

---

[65] Y. Bonnefoy, « Traduire Shakespeare », dans *La Communauté des traducteurs*, p. 87.
[66] *Ibid.*
[67] *Ibid.*

mise en scène est simplement dans le fait que celle-ci peut-être l'occasion de réviser son texte, et éventuellement aussi que le metteur en scène est susceptible de lui faire d'intéressantes suggestions. Bonnefoy a ainsi retravaillé le texte de *Hamlet* au moment de la mise en scène de Chéreau pour le festival d'Avignon en 1988 ; ce fut l'occasion de la seule collaboration qu'il dit avoir jamais eue avec un metteur en scène (quoique la traduction de Bonnefoy ait été choisie par George Lavaudant pour sa mise en scène d'*Hamlet* à la Comédie française en 1994). Bonnefoy insiste cependant sur le fait que les révisions qu'il a faites ne furent jamais pour des considérations de mise en scène, mais pour atteindre plus d'exactitude dans la restitution du sens du texte[68].

Ainsi, l'approche de Bonnefoy est avant tout textuelle et poétique, ne se souciant guère des enjeux scéniques. On pourrait reprocher à sa traduction d'être littéraire et non théâtrale, d'être destinée à être lue, non à être jouée. Contemporain de Bonnefoy, Déprats a choisi au contraire de mettre en avant le caractère théâtral des textes de Shakespeare dans sa traduction, qu'il rend inséparable d'une réflexion sur la mise en scène. Il est intéressant de comparer son point de vue à celui de Bonnefoy. Pour Déprats, traduire Shakespeare c'est recréer un « matériau dramatique vivant », c'est respecter la finalité des textes de théâtre, à savoir leur faire « prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. Traduire un texte de théâtre, ce n'est pas produire un texte pour la lecture mais traduire une parole qui va être prononcée et agie par un comédien[69] ». Il écrit :

---

[68] Y. Bonnefoy, « Shakespeare sur scène », *op. cit*., p. 113.
[69] J.-M. Déprats, « La troisième langue », *Théâtre aujourd'hui*, n° 6, « Shakespeare. La Scène et ses miroirs. *Hamlet, La Nuit des rois* », Roger François Gauthier : directeur de publication, Paris, Centre national de la recherche pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, 1998, p. 50.

> Traduire un texte de théâtre, c'est à l'évidence prendre en compte la parole, non l'écrit destiné à une lecture solitaire et silencieuse. La traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée par une personne physique, le comédien au travail. […] Si différentes que soient les dramaturgies, tous les textes de théâtre ont en commun une finalité précise : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. Au théâtre, la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre, elle doit avant tout donner à voir et à entendre[70].

Ainsi, pour Déprats, « traduire un texte de théâtre, c'est donc d'abord traduire pour la respiration, pour les muscles, pour les nerfs des comédiens », et « traduire Shakespeare pour le théâtre c'est en premier lieu entendre des voix qui disent[71] ». Ces voix dont le traducteur cherche à percevoir l'inflexion, qu'il cherche à rendre dans sa traduction, sont perceptibles à travers une respiration, une scansion, et surtout un rythme. Déprats insiste sur l'importance centrale du rythme, élément à privilégier entre tous dans la traduction, car c'est « l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, simple ou heurtée, qui constitue le chant de chaque traduction, sa poétique interne[72] ». En cela, Déprats et Bonnefoy se rejoignent autour de cet élément central qu'est le rythme, qui lie finalement poésie et théâtre. Déprats constate d'ailleurs : « l'exigence de théâtralité et l'attention à la poétique du texte se recoupent ». Tous deux se préoccupent finalement de l'oralité de la parole shakespearienne.

Là où Bonnefoy et Déprats divergent, c'est finalement lorsque Déprats inclut dans sa définition de la théâtralité non seulement le *dire* des pièces de Shakespeare, mais aussi le *faire* qu'elles appellent. Pour Déprats, les dialogues autant que les didascalies contiennent des indications concernant la gestuelle de l'acteur. Tout texte de théâtre

---

[70] J. M. Déprats, « Esquisse d'une problématique de la traduction shakespearienne », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n^{os} 92-94, p. 46.
[71] J.M. Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *in Shakespeare : Tragédies*, t. I, Paris, Gallimard, 2002, « La Pléiade », p. CIV.
[72] *Ibid*.

« appelle son inscription vivante dans un corps[73] », doit être manifesté par la gestuelle de l'acteur. Celui-ci n'a qu'à se laisser guider par les rythmes, les images, la prosodie par lesquelles « Shakespeare donne des indications corporelles, oriente la voix et le corps de l'acteur[74] ». La réflexion sur cette actualisation corporelle du texte fait donc partie du travail du traducteur pour Déprats. Prêter attention à l'oralité et à la gestualité du texte, envisager le jeu des acteurs, c'est prendre en compte la dimension théâtrale des textes de Shakespeare. Pour Déprats, la traduction doit préparer la mise en scène ; le traducteur est ce premier interprète dont la tâche consiste à livrer une partition sonore que les acteurs auront à faire vivre, mais en préparant ainsi leur travail, il y réfléchit nécessairement.

On pourrait également comparer la position de Bonnefoy avec celle d'André Markowicz, également traducteur de *Hamlet*, qui insiste sur sa collaboration étroite avec le metteur en scène, en l'occurrence Robert Cantarella. Il raconte ainsi :

> [j]'ai passé dix jours avec les comédiens à analyser le texte, vers à vers, et à le changer quand le besoin s'en faisait sentir – assez souvent. Non pas pour m'éloigner de l'original mais, au contraire, pour m'en rapprocher, grâce à une compréhension plus profonde, plus précise, favorisée par un échange avec le metteur en scène et les interprètes[75].

Comme Déprats, il reconnaît que c'est le texte qui précède et dicte la mise en scène, non l'inverse, mais son ambition de traducteur est « d'accompagner le jeu, de le favoriser [76]». Il accepte ainsi les suggestions du metteur en scène comme des acteurs afin d'améliorer son texte en vue du spectacle.

Du côté théorique cette fois, à savoir de la recherche traductologique sur la traduction théâtrale, il faut mentionner aussi que la spécificité du texte de théâtre, qui est

---

[73] *Ibid*., p. CVII.
[74] *Ibid*., p. CVIII.
[75] A. Markowicz, « Un tressage allégorique », *Théâtre aujourd'hui*, n°6, « *Shakespeare,la scène et ses miroirs :* Hamlet, La Nuit des rois », p. 68.
[76] *Ibid*.

intimement lié à sa représentation sur scène, est de plus en plus centrale aux réflexions des traductologues. Sans rentrer dans les détails de tous les traductologues s'étant penchés sur la traduction théâtrale et ses enjeux, mentionnons quelques-uns des principaux axes de réflexion soulevés par Louise Ladouceur. Celle-ci explique :

> La traduction du texte de théâtre présente une difficulté qu'on ne retrouve dans aucun autre genre littéraire. Cette difficulté réside dans la nature même de l'œuvre dramatique, dont la traduction comporte non seulement le transfert du texte de la langue-source vers la langue-cible, mais aussi celui des nombreux facteurs linguistiques et paralinguistiques qui sont inhérents à sa fonction "performante" et qui agissent sur le texte de multiples façons[77].

Pour Ladouceur, un texte de théâtre a essentiellement pour vocation d'être mis en scène, représenté, et comporte en cela des caractéristiques particulières, ou plutôt des éléments signifiants que le traducteur ne peut manquer. Elle cite Susan Bassnett, qui avance : « [a] theatre text exists only in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox of the translator lies[78]». Le traducteur doit en effet constamment faire le lien entre le texte écrit et la représentation, et sa traduction doit s'en ressentir.

Ladouceur insiste en outre sur le caractère oral et immédiat de toute œuvre de théâtre, destinée à la représentation et rappelle que le théâtre est un art multidimensionnel, composé d'éléments linguistiques, visuels et sonores, si bien qu' « il est impossible d'isoler le signe linguistique des autres systèmes de signes auxquels l'associe le

---

[77] L. Ladouceur, *Making the scene. La Traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Nota bene, 2005, p. 55.
[78] S. Bassnett-McGuire, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985, p.87. Cité par Louise Ladouceur, *Making the scene*. *La Traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, p. 57

spectacle ». Elle écrit, s'appuyant sur les réflexions de Tadeusz Kowzan et Anne Übersfeld :

> Soumis aux nécessités de la représentation, le texte de théâtre participe à un réseau complexe de codes sémiotiques avec lesquels il entretient d'étroites relations qui modèlent le message verbal livré sur scène. Tadeusz Kowzan définit cinq catégories de signes contribuant à l'acte théâtral : le texte dit, l'expression corporelle, l'appartenance externe de l'acteur, l'espace de la performance et les sons non-dits (1976 : 52-80).

La superposition de ces divers systèmes sémiotiques propres au spectacle fait en sorte que « [l]e texte de théâtre est le seul texte littéraire qui ne puisse absolument pas se lire dans la suite diachronique d'une lecture, et qui ne se livre que dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire étagés dans l'espace, spatialisés » (Übersfeld, 1982 : 140)[79]. Ainsi, elle remarque que la façon de rendre le texte, l'intonation comme le rythme, et l'accent de l'interprète ont une grande importance, en ce qu'ils peuvent conférer aux mots différentes connotations. Elle souligne aussi la façon dont le langage corporel et le code gestuel peuvent agir sur le texte. En cela, elle rejoint la réflexion de Jean-Michel Déprats. Mais elle met également en avant d'autres aspects signifiants du texte théâtral en représentation : l'apparence externe de l'acteur, les décors, la bande sonore et les éclairages, ou encore « le type de scène où est produit le spectacle et la durée qui lui est allouée » qui « constituent un cadre spatio-temporel rigide à l'intérieur duquel chaque système sémiotique doit signifier selon le protocole défini par la mise en scène[80] ». Enfin, elle insiste sur le caractère collectif de l'art théâtral, qui est le fruit d'un travail commun entre le traducteur, le metteur en scène et les acteurs.

---

[79] *Ibid*., p.56. Les références citées sont : Tadeus Kowzan, *Littérature et spectacle*, The Hague et Paris, Mouton, 1976, 240 p. ; Übersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor / Editions sociales, 1982. 309 p.
[80] *Ibid*., p. 57

Nous pouvons constater que Déprats ou Markowicz se situent dans la lignée de la réflexion sur le théâtre comme art multidimensionnel et collectif, le texte étant étroitement dépendant de la représentation, et donc de la mise en scène et du travail des acteurs. Selon eux, comme selon Ladouceur et bien des traductologues, le traducteur ne peut se concentrer sur un travail exclusivement textuel, mais doit traduire en fonction de la représentation à venir. Confronter leurs positions avec celle de Bonnefoy permet de comprendre le caractère quelque peu marginal de ce dernier. Bonnefoy se place en porte-à-faux avec les traducteurs contemporains de Shakespeare, le caractère avant tout littéraire (par opposition à théâtral) et poétique de sa traduction le situant, certes partiellement, plus proche d'un Voltaire ou d'un François-Victor Hugo. En outre, opposer les positions de Bonnefoy et de Déprats face à la traduction de Shakespeare (Déprats ayant longuement développé sa pensée sur ce thème), nous permet de cerner les dimensions de la traduction théâtrale que Bonnefoy a laissées de côté dans sa traduction de l'auteur élisabéthain et donc de comprendre les parti-pris qui sont les siens et leur originalité.

6) Traduire l'anglais de Shakespeare

Dans son entreprise de la traduction shakespearienne, Bonnefoy s'est aussi longuement interrogé sur la possibilité de traduire l'anglais – et *a fortiori* l'anglais de Shakespeare – en préservant ses caractéristiques dans une langue aussi différente que le français. Pour Bonnefoy, l'anglais et le français sont des langues très différentes, voire opposées, que le traducteur de Shakespeare devra travailler à réconcilier.

Dans « La poésie française et le principe d'identité », Bonnefoy pose les jalons de cet écart qu'il dit sentir entre l'anglais et le français. La caractéristique la plus saillante de la langue anglaise, selon lui, c'est son extraordinaire capacité à décrire le réel dans chacun de ses détails, notamment du fait d'une grande richesse lexicale. Il écrit ainsi :

> En anglais, ce qui me frappe le plus, c'est la grande aptitude à la notation des aspects, qu'ils soient du geste humain ou des choses. 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 immédiate. Et comme un très grand nombre de mots disent aussi des « réalités » qui ne diffèrent d'autres, apparemment, que par de minimes nuances – pour nous ce qui ne serait qu'aspects divers de la même essence – on a vite le sentiment que l'anglais veut décrire ce que perçoit la conscience, en se gardant de tout préjugé sur l'être dernier de ces référents[81].

L'anglais possède, aux yeux de Bonnefoy, une vaste palette lexicale aux teintes les plus subtiles, qui lui permet de saisir le réel dans les moindres nuances. Mais c'est aussi une langue qui s'attache d'abord aux apparences – au sens de ce qui est offert directement à nos sens – plutôt qu'aux essences, comme c'est le cas du français. Bonnefoy caractérise l'anglais par son aptitude à aborder le réel de manière empirique, par son extrême « pouvoir de photographier[82] », quoique restent présentes en elle quelques grandes essences. Cet effet de contraste entre sensible et intelligible est d'ailleurs ce qui donne à la poésie de langue anglaise toute sa richesse. On remarque ainsi chez Shakespeare un désir « d'intérioriser le réel » et « de sauver la richesse d'une langue qui a des mots si nombreux pour dire l'aspect des choses[83] ». D'où le caractère quelque peu chaotique de l'univers poétique shakespearien. Sa réflexion sur Shakespeare amène Bonnefoy à caractériser la poésie anglaise comme une poésie « qui s'engage dans le monde du relatif,

---

[81] Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », dans *L'Improbable et autres essais*, p. 257.
[82] *Ibid*.
[83] *Ibid*., p. 258.

de la signification, de la trivialité (le mot est intraduisible), impensable en français, dans la poésie la plus "haute" ». Bonnefoy oppose ainsi Shakespeare à Racine, celui des poètes chez qui l'attrait pour les essences propres à la poésie française est le plus sensible.

Par opposition à la langue anglaise, le français se caractérise – toujours selon Bonnefoy – par le fait 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 connaissances. À moins – et c'est en fait ce qu'on est invité à croire – que ces attributs ne soient révélés déjà dans la notion de la chose[84] ». Les mots français semblent énoncer un en-soi bien défini de ce qu'ils désignent, qui n'est plus qu'un seul fait intelligible. Il semble dès lors y avoir en français une règle « qui tend à identifier réalité et raison, et permet de ne pas douter que le langage lui-même, dans sa structure, reflète avec précision cet Intelligible[85] ». C'est ce que Bonnefoy appelle le *principe d'identité*. Cependant, ce *principe d'identité* si présent lors des premiers temps de la poésie française a peu à peu perdu de sa substance, nous dit Bonnefoy, car certains, comme Rimbaud, y ont perçu une aptitude à autre chose, las qu'ils étaient du désert du concept. Ils ont aspiré à ce que les mots disent la présence. Si cette dernière aspiration a pu se faire le point de contact entre les poésies française et anglaise, celles-ci restent fondamentalement différentes. Si la poésie anglaise « commence par une puce et finit en Dieu, […] la poésie française a son mouvement à l'inverse, et commence "en Dieu", quand elle peut, pour finir par l'amour de la chose la plus quelconque[86] ».

---

[84] *Ibid*., p. 260.
[85] *Ibid*., p. 260.
[86] Y. Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *op. cit.*, p. 269.

Dans « Shakespeare et le poète français », texte écrit la même année que « L'acte et le lieu de la poésie », Bonnefoy poursuit sa réflexion sur la différence entre les deux langues, mais dans le contexte d'une caractérisation plus précise de la poésie de Shakespeare. Le langage de Shakespeare, écrit-il,

> 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. L'anglais s'est proposé pour fin l'aspect tangible des choses. 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 reprendrait volontiers la critique d'Aristote contre la théorie des idées[87].

Cette énumération des qualités de l'anglais de Shakespeare contient une opposition implicite avec le français qui est, on le déduit, du côté des substances (et des substantifs), du côté d'une réalité supérieure, du règne des idées. Il caractérise plus loin la poésie française comme « plus prudente, plus secrète[88] ». Dans celle-ci, « 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[89] ». Il donne l'exemple de la poésie de Racine, radicalement opposée à celle de Shakespeare, dans laquelle le poète français ne fait place qu'à un petit nombre de situations et de sentiments et, « les dépouillant de tout ce que l'existence réelle peut leur ajouter d'éléments hasardeux ou accidentels, il semble les élever à la dignité de l'idée platonicienne et vouloir réduire son théâtre aux pures relations qui unissent ou opposent les idées. Le monde est remplacé par

[87] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit*., p. 179.
[88] *Ibid*., p. 180.
[89] *Ibid*.

un espace plus serré d'essences intelligibles[90] ». Dire, en français, c'est constituer un univers coupé de ce monde-ci, échappant à la temporalité et à la finitude, un univers que l'on peut qualifier de sacré. Certes, la poésie française ne se résume pas à Racine, mais même Baudelaire, lorsqu'il semble s'intéresser à telle chose ou tel être en particulier, cherche en fait à retrouver l'Idée au sein du monde sensible. Bonnefoy constate que là encore « les mots français, excluant au lieu de décrire, aident l'esprit à se dégager de la diversité désagrégeante des choses. Toujours ils font de l'œuvre un monde clos, une sphère[91] ».

Bonnefoy conclut son analyse en avançant que « le mot anglais est ouverture (ou surface) et le mot français est fermeture (ou profondeur) ». D'un côté l'extraordinaire richesse lexicale de l'anglais, de l'autre le vocabulaire volontairement restreint du français pour saisir l'Idée ; d'un côté une ouverture aux apports dialectaux ou techniques, de l'autre l'oubli de la réalité empirique pour mieux évoquer la chose désignée. « D'une part le *miroir* et, dans la poésie française, la *sphère*[92] ». Bonnefoy complète les métaphores opposées du miroir et de la sphère en caractérisant le français comme « platonicien », c'est-à-dire du côté des Idées, et l'anglais comme « une sorte d'aristotélisme passionnel[93]», c'est-à-dire porté vers le monde sensible et l'existence ici-bas.

Ainsi, c'est justement du fait de cette opposition entre le miroir et la sphère que la traduction de l'une de ces deux poésies en l'autre s'avère si difficile. Elle explique aussi, selon Bonnefoy, le caractère médiocre des traductions de Shakespeare faites jusque-là,

---

[90] *Ibid*.
[91] *Ibid*., p. 181.
[92] *Ibid*., p. 182.
[93] *Ibid*., p. 184.

celles-ci n'ayant réussi qu'à opérer un compromis entre les structures si différentes des deux langues. Pour Bonnefoy, celui qui 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 soi[94] ». La poésie française ne peut parvenir à s'ouvrir à l'œuvre shakespearienne et à la ré-exprimer qu'en se détachant du règne des concepts, des pures idées, pour tenter de dire l'être, de faire advenir la présence. Or, telle est la tendance que Bonnefoy décèle dans la poésie récente, ce qui l'amène à y voir le point de contact possible entre la poésie française et la poésie de Shakespeare. Finalement, la poésie française se libérant de la description conceptuelle et de ses leurres pour s'ouvrir au monde des existences singulières, c'est un peu Hamlet constatant la chute de l'ordre en place et acceptant de se jeter dans l'incertitude d'une décision subjective. Le parallèle se situe aussi en ce qu'Hamlet constate que les mots n'expriment plus un intelligible faisant loi, ne parviennent plus à instaurer un ordre, mais ne peuvent que tenter de dire un réel qui ultimement leur échappe toujours, ne peuvent faire advenir l'être que dans la finitude de l'instant.

Dès lors, c'est par cette intuition commune 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 vivre[95] », explique Bonnefoy, l'idéalisme renversé désignant justement le fait que la poésie française a su se détourner du règne des idées pour s'ouvrir à l'existence *hic et nunc*, que la poésie anglaise et la poésie de Shakespeare se donnent pour vocation d'exprimer. C'est donc cette aspiration commune à

[94] *Ibid*., p. 184.
[95] *Ibid.*, p. 185.

exprimer le sensible, la présence des choses et des êtres qui pourra établir un terrain d'échange possible entre les deux poésies et rendre possible la traduction. « Et ce qui est *dit* directement par Shakespeare, pourra 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* [96]».

Ainsi, malgré leurs essences contraires, la poésie anglaise et la poésie française peuvent entrer en contact, et vouloir traduire Shakespeare dans une langue *a priori* aussi différente que la sienne ne révèle pas de l'impossible. Pour peu que la poésie française abandonne partiellement son caractère idéaliste et accepte de s'ouvrir au réalisme shakespearien[97], qu'elle reconnaisse son désir d'exprimer l'existence sensible et la réalité singulière, alors elle pourra accueillir Shakespeare et en laisser deviner toute la richesse langagière. Par l' « idéalisme renversé », c'est-à-dire un idéalisme ouvert au réalisme shakespearien, la poésie française s'ouvre à l'Autre jusqu'à tenter d'incarner sa langue. Telle est la solution prônée par Bonnefoy, qui a engendré une traduction écrite dans une sorte de troisième langue[98], absorbant les caractéristiques des deux types de poésie. Voyons comment il la met en œuvre.

---

[96] *Ibid*., p. 185.
[97] Selon la manière dont Bonnefoy qualifie ces deux langues.
[98] Voir Walter Benjamin, «The Task of the Translator. An Introduction to Baudelaire's *Tableaux parisiens* », *Illuminations*, edited and with an introduction by Hannah Ahrendt, trans. by Harry Zohn, New York, Schocken books, 1969.

IV. TRADUIRE *HAMLET* : LE RAPPORT DE BONNEFOY À LA PIÈCE ET À SON PERSONNAGE CENTRAL

Nombreuses sont les références à *Hamlet* et au personnage d'Hamlet dans toute l'œuvre critique de Bonnefoy, soit de manière ponctuelle, dans des textes portant aussi bien sur la littérature ou la poésie que sur la peinture ou la sculpture, soit dans des essais qui leur sont partiellement ou totalement consacrés[1]. Ainsi, pour illustrer le premier cas de figure, trouve-t-on diverses mentions du héros de Shakespeare dans un ouvrage portant sur la naissance de l'art baroque en Italie, *Rome 1630*. On retrouve Hamlet dans un texte sur « *Les Fleurs du Mal* » inséré dans *L'Improbable*, dans l' « Entretien avec John E. Jackson » (*Entretiens sur la poésie*) ou encore, plus récemment, dans l'essai « La Hantise du Ptyx » (*L'Imaginaire métaphysique*) portant sur Mallarmé. Dans le second cas de figure, on peut répertorier un texte de Bonnefoy intitulé « La couleur sous le manteau d'encre[2] », contribution à un ouvrage intitulé *Delacroix et Hamlet*, ou encore l'essai « Jules Laforgue : Hamlet et la couleur », paru dans *Lieux et destins de l'image*[3]. Il apparaît donc que la pièce de Shakespeare et son personnage central n'ont cessé d'obséder Bonnefoy tout au long de son parcours de poète et de critique ; cet « attrait » pour *Hamlet* est sans doute partiellement la cause (mais peut-être aussi la conséquence) des cinq retraductions que Bonnefoy a produites de la pièce. Ainsi, il est important de déchiffrer plus avant cette fascination, cette obsession pour *Hamlet* et Hamlet, de chercher à mieux comprendre le rapport de Bonnefoy avec la pièce de Shakespeare et son héros, qui n'est pas sans éclairer certains choix de traduction et orienter l'interprétation de

[1] On pourrait répertorier toutes les références à *Hamlet* et à Hamlet dans l'œuvre de Bonnefoy. Tel n'est pas notre objectif ici. Il ne nous a pas semblé, par ailleurs, que notre réflexion en bénéficierait sensiblement.
[2] Arlette Sérullaz et Yves Bonnefoy, *Delacroix et Hamlet*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993, p. 13-27.
[3] Y. Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, *un cours de poétique au Collège de France*, 1981-1993, Paris, Seuil, 1999, « La Librairie du XX^{ème} siècle » p. 141-160.

Bonnefoy. Pour ce faire, sans nous interdire des références ponctuelles à divers essais de Bonnefoy, nous centrerons notre étude sur deux textes critiques. Le premier, « La Poétique de Shakespeare », résumé d'un cours de Bonnefoy au Collège de France, comporte de nombreuses références à *Hamlet* et nous donne plusieurs clefs quant à la lecture que Bonnefoy a faite de la pièce tout en nous éclairant sur le lien qu'il perçoit entre Shakespeare et son personnage. Le second texte est le seul essai de Bonnefoy véritablement consacré à *Hamlet* : « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear » ; ce texte, par l'analyse approfondie qu'il propose de Hamlet, nous renseigne davantage sur la manière dont Bonnefoy perçoit le personnage. Nous espérons ainsi répondre à la question « qui est Hamlet pour Bonnefoy ? » et explorer les motifs de son rapport quasi obsessionnel avec la pièce à travers son personnage principal.

1) Hamlet et Shakespeare

Dans « La Poétique de Shakespeare : remarques préliminaires 1983-1984 », texte qui se veut un résumé assez condensé d'une année de cours donnés par Bonnefoy au Collège de France, Bonnefoy fournit un certain nombre d'éléments de mise en contexte de *Hamlet*, qui situent le personnage de Hamlet dans son temps. Quoique le titre ne fasse pas référence à la plus célèbre des pièces de Shakespeare, ce texte s'ouvre en disant que le cours « se proposait d'introduire, historiquement, à une recherche dont l'intention est de comprendre ce qui est en jeu dans *Hamlet* et, plus généralement, dans l'œuvre de Shakespeare et le théâtre élisabéthain[4] ». De fait, *Hamlet* est la pièce la plus souvent citée

[4] Y. Bonnefoy, « La poétique de Shakespeare », dans *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, p. 83.

à l'appui de tel ou tel aspect historique, culturel ou esthétique du temps de Shakespeare évoqué par Bonnefoy, si bien que le texte fonctionne presque comme une mise en contexte de la pièce, tout en explicitant ce que Hamlet (le personnage) vient incarner aux yeux de Bonnefoy.

Bonnefoy retrouve dans *Hamlet* certaines des « données les plus importantes de la conscience d'alors[5] », et nous laisse entendre que Shakespeare réfléchit aux problèmes de son temps par le biais de ses pièces. Mais davantage, les éléments contextuels et culturels de l'époque à laquelle a vécu Shakespeare, Bonnefoy les perçoit au cœur du texte de *Hamlet*, pièce où le personnage central semble par ailleurs articuler en bien des endroits la pensée shakespearienne. Si bien qu'il nous semble que, dans une certaine mesure, Shakespeare est Hamlet. Examinons à quelles occasions *Hamlet* est citée dans le cadre de cette mise en contexte et voyons ce que cela peut nous apprendre du rapport entre Shakespeare et son personnage.

Bonnefoy rappelle que Shakespeare a vécu dans une période de transition, voire de crise. La société dans laquelle il a grandi était encore puissamment régie par « les grandes structures de la conscience médiévale », structures qui « continuent à déterminer, souvent explicitement, la parole shakespearienne, sans pour autant être un principe d'explication suffisant[6] », de sorte que Shakespeare et son art perpétuent un héritage tout en s'en détachant. Or, justement, Hamlet se trouve dans cette même situation de crise, de conflit avec les valeurs du passé : « Hamlet […] souffre précisément de ne plus pouvoir vivre dans l'univers de son père[7] ». Bonnefoy détaille alors les aspects centraux de cette « intuition d'ensemble » qui définit la conscience médiévale et qui semble

[5] *Ibid*., p. 83.
[6] *Ibid*., p. 85.
[7] *Ibid*.

indifféremment caractériser la période dans laquelle a vécu Shakespeare et le contexte de *Hamlet* ; de cette intuition, il constate :

> son existence chez tous, sa certitude, l'idée, d'un ordre, d'une harmonie, qui lui est immanente, et le sentiment qu'il y a dans la Création une finalité qui est l'amour. Il s'agit, ce dernier point le met bien en évidence, d'un monde de créatures, présentes les unes aux autres sous le signe de l'unité, ce qui privilégie un mode de connaissance bien distinct de la pensée conceptuelle. L'être et la chose, étant présents, ne peuvent être remplacés par une notion, la totalité de leur être participe de l'événement qu'est leur rencontre et de la leçon qu'on en tire. D'où, d'une part, tout le jeu des correspondances, des symboles, et, d'autre part, l'expérience, essentielle à tous les êtres humains et constante, de la Beauté qui est la relation des existences particulières à l'harmonie de l'ensemble[8].

Harmonie, unité, présence, participation à l'être et perception d'une transcendance en toute chose : tels sont les éléments centraux de cette conscience médiévale avec laquelle Hamlet est en rupture, ce que Shakespeare signale par son « antic disposition », car l'adjectif « antic », rappelle Bonnefoy, en référant aux grotesques, « introduit dans *Hamlet* l'idée des virtualités irrationnelles, nocturnes, de la nature, de ses ambiguïtés démoniaques, c'est le rappel de ce qui déborde les formes claires de l'ordre[9] ». Ce terme est à mettre en lien avec l'« inky cloak » d'Hamlet, par lequel il signale son tempérament mélancolique, mais aussi sa différence. Or, cette position marginale n'était-elle pas aussi celle de Shakespeare face à son temps ? On sait, en outre, combien dans l'imaginaire populaire, la figure du poète se place justement en marge de la société dans laquelle il vit.

Hamlet est une pièce qui met en scène un profond changement spirituel, le monde uni et ordonné de la conscience médiévale se fissurant de toutes parts, tandis que son personnage central se situe en porte-à-faux, en rupture, car il a pris conscience de cette révolution spirituelle. Tout en faisant le deuil de l'ancien monde, il ne propose rien pour

[8] *Ibid.*, p. 85.
[9] *Ibid*., p. 84.

le remplacer et se trouve face au vide. Bonnefoy rattache plus loin *Hamlet* à la lecture de Montaigne qui, « en proposant de fermer le livre de la Présence divine, qui ordonnait aussi bien l'imaginaire des hommes et commandait à leur rêves […] est évidemment la cause de cette angoisse dont Hamlet […] porte la marque[10] », selon Bonnefoy. Montaigne a remis en question la physique aristotélicienne, la cosmologie et l'anthropologie médiévales, si bien que la terre semble à Hamlet un « promontoire stérile » et « la voûte superbe du firmament » n'est plus pour lui « qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles[11] ». Hamlet se trouve face à un monde déserté par la présence divine, par l'être, par le sens. Or, là encore, ne peut-on aisément supposer que ce n'est pas Hamlet, mais Shakespeare qui a lu Montaigne ? Hamlet exprime vraisemblablement la façon dont la pensée de Montaigne et la philosophie qui en découlent ont bouleversé la conscience de Shakespeare et sa perception du monde.

Hamlet vient également illustrer la pensée selon laquelle « celui qui touche, comme l'artiste, à l'*apparence* des choses, ou des personnes, est en risque d'être tenté de rivaliser avec la nature par le dehors, ce qui ferait plus superficielle sa connaissance de l'Être, le privant de l'attention nécessaire aux symboles qui le structurent, lui fermant le livre de Dieu[12] ». Telle serait la pensée de Shakespeare, selon Bonnefoy, car pour lui la vérité « ne se forme pas à la surface des événements ou des choses, mais au plan spirituel dont ces derniers sont les signes. Et son réalisme, qui a du sens, c'est d'extraire le symbolique par un acte de contemplation et d'amour du voile des apparences[13] », d'où les conseils de fidélité au réel donnés par Hamlet aux comédiens. De ce réalisme découle

[10] *Ibid*., p. 103.
[11] *Ibid*., p. 103 (Bonnefoy cite et traduit les propos de Hamlet).
[12] *Ibid*., p. 90.
[13] *Ibid*., p. 91.

aussi, vraisemblablement, sa lutte contre la miniature et son esprit, celle-ci étant fondamentalement mensonge et jeu sur les apparences. Voilà à quoi Bonnefoy rattache la colère d'Hamlet contre Ophélie, « accusée, quand Dieu lui a fait un visage, d'essayer de s'en faire un autre[14] ». Enfin, dans le même ordre d'idées, Bonnefoy lit dans le passage lors duquel Hamlet s'émeut du fait que le comédien soit capable de revivre devant lui les malheurs de Troie avec tant d'émotion, ce besoin qui s'affirme « d'un art qui s'ouvrirait à la vie sans subir au passage la tentation qu'a la forme esthétique de rivaliser avec la nature, de faire alliance avec l'illusoire ; d'un art qui éveillerait non l'admiration mais la compassion[15]». De ces extraits se dégage le fait que derrière les paroles de Hamlet, c'est en bien des occasions la voix de Shakespeare qu'il faut entendre, celui-ci ayant placé dans cette pièce certaines de ses préoccupations les plus centrales, à en croire Bonnefoy.

Le dernier aspect de *Hamlet* abordé par Bonnefoy dans cet essai et qui est souvent repris par lui dans d'autres textes est la question du langage et de son rapport au réel. Le Hamlet qui s'exclame « Words, words, words » constate que les mots n'ont plus de rapport direct avec leur référent et que le réel n'est peut-être que création langagière. Leroy C. Breunig écrit en ce sens :

> The Hamlet of Bonnefoy is a poet as well as a prince; and as such he shares with many of his twentieth-century colleagues, especially in France, an understanding of the crisis in language. He is obsessed with the emptiness of "words, words, words," but this does not prevent him from playing with them with the agility and mastery of a true swordsman[16].

Cette réflexion sur le langage et sa portée, sur les rapports entre les mots et les choses, permet d'imaginer celle de Shakespeare lui-même, dans son activité de poète. On

---

[14] *Ibid*., p. 99.
[15] *Ibid.*, p. 100.
[16] L. C. Breunig, « Bonnefoy's Hamlet », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, p. 461.

l'a vu, pour Bonnefoy, ce sont les préoccupations de Shakespeare que verbalise Hamlet en bien des occasions, si bien qu'il semble presque qu'à ses yeux Hamlet est Shakespeare, il est ce poète qu'était Shakespeare. En effet, Hamlet constate l'écart entre les mots et le réel, s'interroge sur la capacité du langage à instaurer un monde : telles sont précisément les préoccupations du poète selon Bonnefoy.

On voit donc que par bien des aspects, c'est Shakespeare que Bonnefoy retrouve en Hamlet. L'essai de Bonnefoy « *Readiness*, *ripeness* : Hamlet, Lear »,[17] qui est le seul des essais de Bonnefoy véritablement consacré à l'analyse de *Hamlet* et de son personnage central, en rappelant ce contexte de crise dans lequel a vécu Shakespeare, d'une part, et en faisant écho à bien des aspects de la pensée shakespearienne cités plus haut, à travers une analyse plus approfondie de son personnage, d'autre part, ne fait que confirmer ce rapport de filiation entre Shakespeare et Hamlet. Bonnefoy résume ainsi les enjeux de la pièce :

> En bref, *Hamlet* est bien, profondément, spécifiquement, la problématique d'une conscience qui s'éveilla à cette condition la veille encore inconnue et imprévisible : un monde déstructuré, des vérités désormais partielles, concurrentes, de la signification tant qu'on veut, et bien vite trop, mais rien qui ressemblera à un sacré, à du sens[18].

Et cette conscience, n'est-elle pas celle de Shakespeare, lui qui est passé d'une société médiévale où tout semblait parfaitement agencé à une remise en question des plus radicales de l'ordre ancien ? Enfin, une phrase essentielle confirme notre intuition selon laquelle Hamlet incarne bel et bien Shakespeare : « *Hamlet* est une œuvre si évidemment personnelle, on y sent si intensément un poète se substituer, phrase après phrase de son

[17] Y. Bonnefoy, « *Readiness*, *ripeness* : Hamlet, Lear », *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, p. 74.
[18] *Ibid*., p. 74.

héros, aux conventions d'une rhétorique[19] ». C'est Shakespeare le poète que Bonnefoy retrouve en Hamlet.

Shakespeare, aux yeux de Bonnefoy, s'incarne dans ses personnages, cherche à se découvrir et à se comprendre à travers eux. Bonnefoy écrit en ce sens que Shakespeare

> est un poète exemplaire en ce qu'il a imaginé ses principaux personnages non par la projection de soi et le risque ; il a vécu chacun d'eux comme la métaphore autonome, vivante, d'une partie de ce qu'il était lui-même en puissance, et, expulsant de soi Othello, Lear ou Macbeth, tous figures de doute et de possession, c'est-à-dire de doute encore et par conséquent de néant, il s'est guéri de ses tendances mauvaises. Cet immense théâtre n'est que celui d'un *Je* aux prises avec tous ses autres[20].

Chacun des personnages du théâtre shakespearien exprime une partie de leur auteur ; par eux, en eux, Shakespeare exprime ses désirs, ses pulsions inconscientes, ses conflits intérieurs, à en croire Bonnefoy. Mais on peut légitimement supposer qu'il a mis davantage de lui-même dans certains de ses personnages ; Hamlet semble l'un de ceux-ci, Hamlet le poète qui a tant de points communs avec Shakespeare. Cette remarque de Bonnefoy va en ce sens : « Hamlet ne signifie vraiment que si nous reconnaissons en lui cette grande métaphore en devenir, inconsciente en partie de soi, dans laquelle le poète lui-même, et non quelque personnage qu'il imagine, se projette dans l'exprimé[21] ».

Il est donc nécessaire, à qui cherche à comprendre Hamlet, cette « présence irrationnelle[22] », de faire ce lien entre le personnage et son auteur. Percevoir ce lien, c'est d'ailleurs modifier notre perception de la pièce autant que notre approche de la poésie shakespearienne, en sa forme théâtrale, poésie dans laquelle, « il y a une subjectivité qui

---

[19] *Ibid.*, p. 8.
[20] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », *op. cit.*, p. 198.
[21] *Ibid.*, p. 196.
[22] *Ibid.*, p. 196.

se forme, s'éprouve, se constitue en destin[23] ». Hamlet a sans doute été une étape centrale dans ce cheminement.

2) Hamlet, figure du poète moderne

Il apparaît que, pour Bonnefoy, si Shakespeare s'incarne, se « ramifie » dans chacun de ses personnages, selon ses termes, c'est sans doute en Hamlet qu'on le retrouve le plus. Hamlet, cet être marginal, qui se définit presque uniquement par ses paroles, qui fait face au vide des mots et tente de leur redonner un sens, est de toute évidence une figure de poète. Pour Bonnefoy, il donne vraisemblablement voix aux interrogations les plus fondamentales de Shakespeare quant au rôle et aux enjeux de la parole poétique conçue comme parole de sens. Il semble en effet qu'en Shakespeare, à travers Hamlet, Bonnefoy retrouve la figure du poète moderne, en ce qu'il a formulé les questions centrales qui sont encore au cœur des enjeux de la poésie moderne. John Edwin Jackson partage cette hypothèse; en Hamlet, écrit-il, « Bonnefoy n'a cessé de voir le premier des Modernes et même comme l'emblème poétique de la modernité » :

> [l]e doute d'Hamlet est le doute qui se saisit de l'homme qui, ayant vu s'effondrer les certitudes d'un monde (l'univers médiéval), doit se risquer désormais seul en face des apparences qu'il lui incombe de décider vraies ou fallacieuses. Par là, Hamlet est comme la figure du poète moderne qui a, lui aussi, à décider du statut à accorder tant à la réalité qu'il se résout à dire sienne qu'au langage nécessaire à dire cette réalité. Au-delà de la différence des époques, Hamlet devient le chiffre d'une expérience où, face au cadre brisé des certitudes (« *the time is out of joint* »), il s'agit de redéfinir à la fois ce devoir à chercher et cette « réalité rugueuse » dont parle Rimbaud à la fin d'*Une saison*. Placée entre la prison des mots (« *Words, words, words* ») et l'amour de la

[23] *Ibid*., p. 196.

> créature (Ophélie), l'hésitation de Hamlet se fait ainsi le miroir du choix devant lequel Bonnefoy n'a cessé de dire que la poésie était placée[24].

Hamlet est l'incarnation d'une conscience placée face au règne de la signification et au vide du sens ; et tel est le drame « qu'il est justement de la vocation de la poésie de dénouer[25] ».

Ce drame, c'est aussi celui de ce poète qu'est Shakespeare aux yeux de Bonnefoy. Le cours donné par Bonnefoy au Collège de France et intitulé « La poétique de Shakespeare[26] » était consacré, dans un premier temps, à l'œuvre shakespearienne, son contexte, ses enjeux, le terreau culturel, esthétique et spirituel dans laquelle elle a baigné, comme autant d'éléments ayant façonné la poétique de l'auteur élisabéthain, tandis que la seconde heure du cours était dédiée à la question « Qu'est-ce que la poésie, quels sont ses moyens, sa fonction, ses pouvoirs, sa virtualité ? ». Bonnefoy fait donc de l'œuvre shakespearienne et de la recherche poétique de Shakespeare des éléments clefs d'une réflexion sur la poésie moderne. Divers éléments mentionnés dans ce bref résumé du cours qu'est le texte « La poétique de Shakespeare » font le lien avec l'œuvre de Shakespeare et permettent de comprendre la filiation établie par Bonnefoy. Ainsi, Bonnefoy cite le sonnet de Baudelaire « Correspondances », poème « dont la pensée recèle un problème qui peut sembler essentiel à la poétique moderne », à savoir celui de « la perception et de sa relation à la signification[27] ». Bonnefoy résume ainsi l'enjeu de ce poème :

> Baudelaire rappelle dans ce poème cette conscience traditionnelle qui percevait l'unité au sein du multiple par la médiation au sein du réseau des correspondances, lesquelles ouvraient l'esprit à la pensée des

[24] John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », p. 88.
[25] *Ibid*., p. 89.
[26] Du moins, c'est le titre qui est donné au résumé du cours tel que paru dans *Lieux et destins de l'image*.
[27] Y. Bonnefoy, « La poétique de Shakespeare : remarques préliminaires », *op. cit*., p. 109.

> symboles. Mais s'il postule cette unité, il nous indique aussi qu'il ne nous est plus donné de la rejoindre […]. Les correspondances que nous percevions, ne sont en effet, remarque-t-il, qu'entre les données *sensorielles* – les couleurs, les parfums, les sons – alors que dans l'expérience médiévale du monde, elle se déclarait, on le sait, au plan propre des créatures, comprises d'emblée comme des totalités signifiantes […]. La perception se détache de l'appréhension d'ensemble de la chose. Elle devient le premier souci de la conscience artistique, mais parce que celle-ci n'a plus rapport avec les réalités plus complètes qu'elle pourrait reconnaître comme les composantes d'un ordre. S'est obscurcie la raison dont Dieu avait doté l'homme pour lui permettre de se retrouver dans le monde ; et c'est pourquoi l'unité affleure, dans l'art moderne, mais ne peut s'y déclarer davantage[28].

Ce passage clef place la poésie de Baudelaire dans la directe lignée de celle de Shakespeare, en ce qu'elle se situe, comme celle de son prédécesseur, en rupture avec la pensée médiévale pour laquelle le monde se situait sous le signe de l'ordre et de l'unité et chaque être se sentait inscrit dans un ensemble plus vaste, un tout harmonieux où chacun avait un rôle. Or, Baudelaire est généralement considéré comme le premier des poètes modernes, si bien que lorsque Bonnefoy envisage certaines de ses préoccupations les plus centrales comme étant au cœur de la poétique shakespearienne, d'une part il déplace l'origine même de la poésie moderne, d'autre part il nous invite à poser un regard neuf sur Shakespeare. En outre, Baudelaire le ténébreux, lui aussi confronté à un monde vidé de son sens, à des mots creux dans lesquels il tente de restaurer une unité, rappelle étrangement la figure de Hamlet.

Il apparaît légitime de voir en Hamlet, porte-parole de Shakespeare, la figure du poète moderne, lui qui comme Baudelaire constate que l'univers a été déserté par le sens. Il est aussi poète en ce que, contrairement à l'artiste, il ne se contente pas de l'illusion et du voile des apparences, mais tente, certes désespérément, de retrouver l'unité perdue à travers un langage qui est le seul à la lui rappeler. Le poète est en effet, par opposition à

[28] *Ibid*.

l'artiste, celui « qui sait l'unité encore et demande qu'on la recherche[29] ». Il ne se satisfait pas du vide laissé par la transition de la pensée médiévale à la civilisation moderne et aspire, par sa parole, à se réinsérer dans la chaîne de l'être, à redonner aux mots leur plénitude de sens. En outre, il ne se situe pas du côté de la parole conceptuelle, mais cherche, par ses mots, à exprimer la seule présence qui est au cœur de la poésie : « S'il est une parole, en effet, où le sentiment agit librement, dans son immédiateté essentielle ; où ce qui se vit l'emporte sur ce que la conscience voudrait décrire, c'est bien celle que je pourrais dire originelle, native, du prince du Danemark[30] ». Hamlet, comme le poète ou l'enfant, n'analyse pas, mais se contente de dire ; il restaure par sa parole le *hic et nunc* de la présence.

Le fait que Bonnefoy voit en Hamlet la figure du poète moderne et que la « syncope du sens » à laquelle ce poète doit faire face s'enracine dans l'époque de Shakespeare est confirmé par un autre de ses essais qui ne porte pas sur Shakespeare ou Hamlet, mais « Sur la difficulté de la communication poétique[31] ». Pour situer l'origine même de cette difficulté, liée à l'époque moderne, il écrit :

> Un fait est là : la communication poétique, ou ce qu'on estimait tel, n'a pas toujours fait défaut à la relation du poète à son auditeur. Jusqu'à la fin de la Renaissance, à tout le moins, un système de représentations symboliques permettait à l'individu de reconnaître sa place particulière dans une totalité signifiante, sous le signe d'une unité : et donc de se sentir dans un univers doué d'être, d'éprouver sa présence au nombre d'autres présences. Dans ce contexte de représentations essentielles à l'existence autant qu'immédiatement partagées, la poésie et l'accueil qu'on pouvait lui faire étaient évidemment différents de ce qu'ils sont aujourd'hui. D'abord, l'être parlant ne pouvait pas ne pas ressentir, intuitivement, l'analogie radicale de son univers et des mots. Qu'était-ce en effet que sa langue sinon ce qui reflétait, par différentiation de ses signifiés – et peut-être même avait institué, Dieu aidant – ce monde

[29] *Ibid.*, p. 110.
[30] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », *op. cit.*, p. 198.
[31] Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p. 276-290.

> autour de lui, ce monde qui d'ailleurs était avant tout un lieu sans rien de commun avec la réalité matérielle que nos sciences privilégient aujourd'hui autant qu'elles l'étudient ?[32]

Hamlet n'est-il pas justement celui qui prend acte du fait que cette « totalité signifiante » n'est plus, celui qui exprime les fissures dans cette unité et constate que les mots n'ont plus de prise sur l'univers qui l'entoure ? Il est donc dans la même position que le poète moderne qui constate que, de même que ses contemporains ne se sentent plus inscrits dans un univers porteur de sens, de même les mots ne sont plus que des coquilles vides ; le langage ne participe plus à l'être et les signes ne sont plus liés à leurs référents. La solution proposée par Bonnefoy pour remédier à ce vide est, dans une certaine mesure, celle choisie par Hamlet, même s'il la met en œuvre de manière moins choisie que désespérée :

> Puis comprenant que sa tâche était de maintenir ce qui avait été ainsi institué – de le faire durer dans l'être – par un emploi des mots qui célèbre les choses du lieu terrestre, qui marque clairement les structures qui les unissent : ce qui était là s'ouvrir à la poésie. Car, par les rythmes, les assonances dont alors elle était bâtie, la poésie contribuait plus qu'aucune autre sorte de parole à nourrir le discours de cette épaisseur d'exister sensible que les concepts nous dérobent, à le montrer solidaire de la majesté du cosmos, à en accroître la qualité d'évidence ; et elle rappelait ainsi l'unité de ce qui est, sous les différences que créent les mots[33].

Hamlet, en effet, n'assume pas pleinement ce vide, il est encore porté par la spiritualité d'avant. Et il est presque exclusivement un être de paroles, de mots, en lesquels il dit certes n'avoir plus confiance, qui tente d'avoir prise grâce à eux sur l'univers qui l'entoure. Ses longs monologues et sa quête de l'un à travers le langage le définissent essentiellement comme un poète. Cependant, il ne parvient pas à célébrer « les choses du

---

[32] Y. Bonnefoy, « Sur la difficulté de la communication poétique », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 280.
[33] *Ibid.*, p. 280-281.

lieu terrestre[34] » qui lui semblent désormais un « promontoire stérile[35] » ; il ne perçoit plus l'unité de cet univers qui l'entoure. La solution proposée par Bonnefoy est davantage celle pour laquelle a opté Shakespeare, lui qui, malgré la crise qu'il a vécue, s'est dévoué corps et âme à la poésie qu'il a su faire vivre dans chacun de ses personnages. C'est Shakespeare qui a décidé de s'ouvrir à la poésie et de célébrer, par son art, par la musique des mots, le réel et les êtres Il réussit là où Hamlet échoue en ce qu'il ne parvient plus à participer par les mots à l'unité de ce qui est. On perçoit ici une faille : Shakespeare est-il vraiment Hamlet ? Qui est Hamlet selon Bonnefoy ?

3) Bonnefoy et Hamlet

Bien des éléments cités précédemment nous invitent à penser que Bonnefoy s'identifie à cette figure du poète qu'est Hamlet. Certes, on peut avancer, dans un premier temps, que c'est sans doute à Shakespeare, à travers Hamlet, qu'il s'associe, Shakespeare ayant mis, comme nous venons de le voir, beaucoup de lui-même, de ses propres questionnements et réflexions dans son personnage. Cependant, Hamlet n'est pas totalement le double de Shakespeare. Considérons-le comme une figure à part entière et voyons le rapport que Bonnefoy entretient avec Hamlet et avec Shakespeare.

Il est intéressant de constater que le seul écrit que Bonnefoy consacre à la pièce *Hamlet*, « *Readiness, ripeness*, Hamlet, Lear », est un texte dans lequel il ne se penche nullement sur les enjeux de la pièce considérée comme un tout, sur son intrigue ou son sens ou sur ses divers personnages, mais uniquement sur Hamlet, personnage interprété

[34] *Ibid.*, voir citation ci-dessus.
[35] Y. Bonnefoy, « La poétique de Shakespeare », *op. cit.*, p. 103.

comme une figure antithétique de Lear. Ce faisant, il se rattache à un certain courant de la critique de *Hamlet*, qui a fait du personnage central l'enjeu essentiel de la pièce, à savoir, celui des Romantiques. En effet, « In Romantic critics […] Hamlet's "character" becomes the interpretative framework rather than the plot[36]». Les Romantiques avaient fait de Hamlet leur héros et, dans une large mesure, s'identifiaient à lui, car ils voyaient en lui leur idéal de la figure de l'artiste. Citons entre autres William Richardson, Coleridge ou Hazlitt. La parenté entre la position de Bonnefoy et celle de Coleridge est peut-être la plus frappante. Coleridge a fait de Hamlet la figure du poète et s'identifiait nettement à lui : « I have a smack of Hamlet myself, if I may say so[37] », écrivait-il. Keats[38], lui aussi, voyait essentiellement en Hamlet la figure de l'artiste et du poète. En outre, l'objet essentiel de la critique des Romantiques est son hésitation devant l'acte qu'il lui faut accomplir ; en cela, ils donnent une orientation neuve à toute la pensée critique qui va suivre :

> Shakespearean tragedy will, from now on, be distinguished as moving beyond this into the depiction of the 'doubts and hesitations' of particular characters with particular inner lives. Romantic critics, like Coleridge and Hazlitt, will delve further into Hamlet's inner life, preparing the way for Freud's later, full blown analysis, an analysis that has fixed Hamlet in our culture as the subject of psychoanalytical enquiry. The psychoanalytical approach to drama which, initially at least, tends to view events within the narrative as important only inasmuch they have an impact of the protagonist's inner life, is inaugurated at the end of the eighteenth century in the work of Richardson and Mackenzie[39].

Or, justement, c'est au conflit intérieur de Hamlet, à cette *readiness*, cette « disponibilité » à laquelle Hamlet tente de se préparer, même s'il est assailli par le doute,

---

[36] *Shakespeare,* Hamlet. *A Reader's Guide to Essential Criticism*, Ed. by Huw Griffiths, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005, p. 23.
[37] Reginald A. Foakes (ed.), *Coleridge's Criticism of Shakespeare : A selection* (London, Athlone, 1989), p.89. Cité dans *Shakespeare,* Hamlet. *A Reader's Guide to Essential Criticism*, p. 34.
[38] On sait la parenté entre Bonnefoy et Keats, dont il a traduit plusieurs poèmes.
[39] *Shakespeare,* Hamlet. *A Reader's Guide to Essential Criticism*, p. 29.

qu'est consacré l'essai de Bonnefoy, essai qui prend un tour nettement psychologisant et devient véritablement une exploration de la vie intérieure du protagoniste.

Il n'est dès lors pas surprenant que Bonnefoy, comme les Romantiques, soit porté à s'identifier avec le héros de Shakespeare. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, il a été confronté comme lui au vide du sens et au désert du langage. Il a vraisemblablement été saisi, comme lui, par la tentation du désespoir. Comme Hamlet, il s'est tourné vers les mots, vers la poésie, pour tenter de rebâtir un monde. Hamlet, cependant, ne parvient pas à restaurer le lien entre les mots et le réel, pas plus qu'il ne parvient à percevoir à nouveau l'unité de l'être ; il porte « un regard sur le monde qui n'en reconnaît plus la belle ordonnance », un regard qui « prend toute chose et tout être par le dehors – comme l'indique son cri de dérision – "*words, words,words* !" – et ne trouve donc en toute attitude ou parole […] qu'opacité et mensonge[40] ». Hamlet constate le vide au cœur du langage, qui ne lui donne plus aucun sentiment d'appartenance au monde de ses ancêtres pas plus qu'à l'univers qui l'entoure : « Hamlet essaie de vivre selon les valeurs qu'il a reçu du passé, mais il ne le peut qu'au niveau des "mots", des "mots", des "mots", dont on comprend mieux maintenant pourquoi le vide l'obsède[41] ».

Certes, Bonnefoy a sans doute été, comme Hamlet, cette conscience qui s'éveille à un monde nouveau, déstructuré, dans lequel il ne se reconnaît pas et ne trouve plus de sens. Ces quelques lignes semblent en effet très bien décrire la situation à laquelle Bonnefoy a dû faire face lors de ses débuts en poésie, au milieu des années 1940. Bonnefoy a dû être Hamlet, du moins pour un temps. Il a affronté, comme lui, un monde déserté par le sens comme par la transcendance. Il a trouvé refuge un court moment dans

[40] Y. Bonnefoy, « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », *op. cit*., p. 71-72.
[41] *Ibid.*, p. 73.

le surréalisme, croyant qu'il lui ferait retrouver dans les mots les vestiges du passé et la mémoire de l'un avant de constater qu'il ne lui offrait d'entrer que dans l'univers du rêve et de la signification, non celui du sens. Par la suite, le Bonnefoy de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* est un Bonnefoy qui, comme Hamlet, se confronte avec la mort et le vide, qui fait l'acceptation nécessaire de la finitude, mais n'affirme pas encore nettement la quête qui sera la sienne : celle du sens, quête qui se poursuivra au fil de toute son œuvre. *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* prend en effet acte d'une impasse, vient dire un désespoir ; John Naughton en dit ainsi :

> [i]n this poem, a falling is imagined which meets no resistance of any kind; at this point, even the hope in poetry […] is abandoned. This is Hamlet's desire "to die; to sleep; no more" – the temptation to escape "the whips and scorns of time"[42].

Heureusement, le poète échappe à la tentation de la mort et de l'excarnation et aperçoit la lumière du sens. Le poète retrouve l'espoir du sens, un sens perçu dans la présence des choses et des êtres au cœur des mots et qui restaure le sentiment d'appartenance à l'univers qui nous entoure, d'une unité. À la fin du livre, le poète accepte que la vie humaine est aussi bien obscurité que lumière.

Hamlet semble donc incarner le premier Bonnefoy, l'une des étapes de son cheminement spirituel et esthétique. *Hier régnant désert*, qui fait suite à *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve*, est une réflexion sur les contradictions de notre être-au-monde, et *a fortiori* de la vie de l'artiste :

> Bonnefoy was specific about the paradoxical condition of the artist whose relation to word seems to assure him everything, but whose very power, in abolishing the real world and the true being of others, can place him in a situation of extreme solitude[43].

---

[42] John Naughton, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, p. 88.
[43] *Ibid*., p. 105.

L'artiste, tel qu'il apparaît dans cette œuvre, n'est-il pas très proche de Hamlet, lui qui se désole du néant que masquent les mots ? Il est frappant de constater que Bonnefoy a commencé la traduction de Hamlet pendant l'écriture de *Hier régnant désert*, et que celle-ci est parue la même année que le recueil de poèmes. En outre, dans « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », Bonnefoy écrit qu'Hamlet fait face à un monde dépourvu de structures, où toutes les vérités ne semblent plus que partielles et contradictoires… Un monde vide de sens auquel Bonnefoy semble lui aussi être confronté. « One might, in any case, characterize *HRD* – Bonnefoy's greyest book – as a kind of 'Hamlet phase' or 'Hamlet' crisis'[44]», conclut John Naughton. L'œuvre qui suivra, *Pierre écrite*, sera beaucoup plus solaire.

Si Hamlet incarne l'une des étapes spirituelles et poétiques de Bonnefoy, donc un versant de sa personnalité, n'est-il pas aussi une figure de Shakespeare, un personnage exprimant l'un des moments, l'une des voies possibles de la quête de ce dernier? Tel est ce que semble laisser entendre le texte « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », car selon Bonnefoy, Shakespeare aurait voulu cette opposition entre Hamlet d'un côté, qui incarne la « disponibilité » et Lear, représentant le « mûrissement » de l'autre. Ce qui nous laisse supposer que dans *Lear*, écrit cinq ou six ans après *Hamlet*, Shakespeare nous présente une autre voie possible. D'une part, *Le Roi Lear* affirme la pérennité de l'ordre ancien, tandis qu'Hamlet en constate la chute. D'autre part, Hamlet incarne cet « individu séparé de tout et de tous », symptomatique de l'époque moderne, « incapable d'enfreindre sa solitude, et tentant de remédier à ces manques par la multiplication de ses désirs, de ses rêves, de ses pensées », tandis que Lear vit ce « progrès spirituel » qui est « d'avoir retrouvé le chemin d'autrui, et de s'oublier désormais dans la plénitude de cet

[44] *Ibid.*, p. 108.

échange[45] ». Si bien que le véritable objet de l'attention de Shakespeare, dans *Le Roi Lear*, selon Bonnefoy, est « cette vraie présence qui manque de succomber, mais triomphe », « cette vie de l'esprit […] que désigne le mot *ripeness* » :

> *Ripeness*, la maturation, l'acceptation de la mort, comme dans *Hamlet*, mais non plus cette fois parce qu'elle serait le signe de l'indifférence du monde, de l'insuffisance du sens, – non, comme l'occasion de s'élever à une compréhension vraiment intérieure des lois réelles de l'être, de se délivrer des illusions, des poursuites vaines, de s'ouvrir à une pensée de la Présence qui, reflétée dans le geste, assurera à l'individu sa place vivante dans l'évidence du Tout[46].

On perçoit à nouveau, dans *Lear*, une « raison d'espérer[47] » ; *Le Roi Lear* est, face à *Hamlet*, un « acte de foi[48] », où le sens non seulement survit mais s'approfondit. Était-ce la voie vers laquelle s'est dirigée Shakespeare ? On pourrait le supposer si l'on considère la chronologie de ses pièces, l'espoir qui ne le quitte pas et le fait qu'il a mené une vie de poète, tentant de redonner aux mots leur plénitude de sens plutôt que de rester dans la position désespérée qu'adopte Hamlet.

Bonnefoy émet l'hypothèse que Shakespeare n'en est pas resté au vide formulé par Hamlet, mais a voulu lire dans le monde la persistance d'un sens, que la poésie a reçu pour mission de retrouver et de célébrer :

> en dépit de l'écroulement de l' « admirable édifice » que le Moyen Âge chrétien avait bâti avec le ciel et la terre, autour de l'homme créé par Dieu, ce poète d'un temps plus rude a pensé que restait en place, dans la nature et en nous, un ordre encore, universel, profond, celui de la vie qui, comprise, reconnue dans ses formes simples, aimée, acceptée, peut faire refleurir de son unité, de sa suffisance – ainsi l'herbe repousse dans les ruines – notre condition d'exilés du monde de la Promesse. […] [I]l a compris que la fonction de la poésie changeait avec cette prise de conscience : elle ne sera plus, désormais, la formulation d'une vérité déjà manifeste, déjà expérimentée jusqu'au fond par d'autres que le poète, elle

[45] Y. Bonnefoy, « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », *op. cit*., p. 82
[46] *Ibid.*, p. 83
[47] *Ibid.*, p. 83
[48] *Ibid.*, p. 84.

> aura à se souvenir, à espérer, à chercher par elle-même, à faire apparaître ce qui se cache dans les formes du quotidien, sous les dissociations, les aliénations de la science ou de la culture : et ce sera donc une intervention, une responsabilité vacante que l'on assume, la "réinvention" que dira à son tour Rimbaud[49].

Mais cette croyance persistante à un sens, cette quête de l'unité au sein du monde et des êtres, cette recherche de la présence vraie ne sont-elles pas précisément ce qui caractérise l'œuvre poétique de Bonnefoy, lui qui a justement donné pour vocation à la poésie de nous rappeler cette présence qui sans cesse nous échappe, mais aussi d'être une parole d'échange, tournée vers autrui ? Si Bonnefoy reconnaît dans la poésie de Shakespeare la « première en Occident à mesurer l'ampleur d'un désastre, et première aussi, et surtout, à chercher à le réparer[50] », sa propre poésie s'inscrit à sa suite.

Ainsi, selon notre hypothèse, c'est davantage à Shakespeare que Bonnefoy s'identifie à travers Hamlet, qui n'est, pour l'un comme pour l'autre, qu'une étape dans un processus de maturation spirituelle et esthétique ainsi que dans une interrogation sur le sens de la poésie. Voilà qui est aussi confirmé par le fait que Hamlet incarne en quelque sorte la tentation qui guette tout poète. Michèle Finck constate que « Bonnefoy, qui relit Hamlet à partir de l'enjeu de sa propre poétique, voit dans le personnage shakespearien la figure emblématique du poète "sacrifiant" l'autre à son "rêve". La tragédie de Shakespeare est lue comme une œuvre auto-référentielle qui met en scène la genèse de l'écriture et sa fatalité sacrificielle[51]» ; Bonnefoy écrit ainsi :

> Que fait Hamlet sur le devant de la scène sinon, rêvant, lisant au livre de soi-même, nier du regard les autres, comme le dit Mallarmé, qui ajoute : « Il tue indifféremment où du moins on meurt. – On meurt là où il passe

[49] *Ibid*., p. 85.
[50] *Ibid.*, p. 86
[51] M. Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, p.112.

> parce qu'il est lerêve, qui ne garde sur son théâtre que des symbolisations, que des ombres[52] ».

La référence à Mallarmé, qui s'est justement détourné de l'autre pour se vouer à une poésie solipsiste, n'est pas anodine à nos yeux. En effet, en bien des occasions dans les écrits de Bonnefoy, Hamlet et le poète d'*Igitur* sont rapprochés. Bonnefoy écrit ainsi : « *Igitur* est Hamlet au plus radical de son questionnement et de son destin, la "folie" d'Hamlet est la sienne[53] ». Or, comme Hamlet, Mallarmé a été une étape dans le cheminement poétique de Bonnefoy, il a incarné une tentation à laquelle notre poète a choisi de ne pas succomber : le déni d'un au-delà du langage, l'acceptation de l'absence et le jeu avec des mots déracinés du réel, dont le seul enjeu est la signification, non plus le sens. Avec Hamlet comme avec Mallarmé, Bonnefoy a été confronté à la syncope du sens, épreuve sans doute essentielle pour retrouver le sens ou tenter de le réinstaurer. À en juger par le nombre de retraductions de *Hamlet* par Bonnefoy, on peut certes imaginer que cela constitue une étape importante ; ce choix d'un langage poétique coupé du monde, du côté de l'auto-célébration et de la clôture, a sûrement été une tentation réelle pour Bonnefoy, et peut-être lui a-t-il fallu l'exorciser encore et encore. C'est, selon nous, un combat contre une option de la modernité, celle choisie par Mallarmé, et contre lui-même, qu'a mené Bonnefoy par la re-traduction de *Hamlet*.

C'est donc davantage de Shakespeare dont Bonnefoy se sent proche, Shakespeare le poète qui a traversé les mêmes doutes radicaux, *Hamlet* en témoigne, a subi des tentations semblables et dans lequel Bonnefoy retrouve ses interrogations face à la poésie. « La lecture que propose Bonnefoy de Shakespeare pose des questions qui concernent,

---

[52] Y. Bonnefoy, « La Présence et l'image. Leçon inaugurale de la Chaire d'Études comparées de la fonction poétique, le vendredi 4 décembre 1981 » (Collège de France), dans *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993,* p. 28.
[53] Y. Bonnefoy, « La hantise du Ptyx », *L'Imaginaire métaphysique* », p. 108.

avant tout, Bonnefoy lui-même. Shakespeare est celui par qui le poète parvient à se dire. De *Hamlet* au *Roi Lear*, le Shakespeare de Bonnefoy trace un parcours de maturation spirituelle (« ripeness ») qui guide le poète vers lui-même[54] ». *Hamlet* fait partie des premières œuvres traduites par Bonnefoy qui, loin de s'arrêter là, a traduit bon nombre d'autres œuvres de Shakespeare, qui ont bel et bien été, semble-t-il, les étapes d'un cheminement intérieur et d'une recherche poétique. Au fil des traductions, Bonnefoy s'est trouvé ; il a trouvé sa voix en poésie. Son œuvre évolue en effet parallèlement à celles-ci : ainsi n'est-il pas indifférent qu'un vers du *Conte d'hiver*, œuvre lumineuse, ou plutôt « solaire », dirait Bonnefoy, « qui se superpose à *Hamlet* trait pour trait[55] » soit placé en exergue de *Dans le leurre du seuil* : « …they looked as they had heard of a world ransomed or one destroyed […][56] », vers on ne peut plus révélateur, car Bonnefoy fait ultimement le choix d'un monde sauvé. La poésie de Bonnefoy a quitté les rives sombres et tourmentées de ses débuts pour se faire toujours plus une poésie de l'espoir, une poésie célébrant l'altérité et l'amour. En dialoguant avec Shakespeare à travers ses œuvres et la traduction de celles-ci, Bonnefoy a progressé dans la quête de soi et dans la définition de la vocation de sa poésie ; et *Hamlet* a, de toute évidence, été un jalon d'importance dans ce cheminement. Voilà qui jette un éclairage nouveau sur l'investissement de Bonnefoy dans la traduction de cette pièce et la manière dont il est porté à avoir sa propre poétique. Il a traduit en poète une pièce qui a marqué son destin en poésie.

---

[54] M. Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 113.
[55] Y. Bonnefoy, « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », p. 85.
[56] Y. Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975, p. 7.

ANALYSE LIMINAIRE DE DEUX PASSAGES DE *HAMLET*

Nous avons choisi d'entamer notre analyse des traductions de *Hamlet* par Bonnefoy par l'étude de deux scènes dans leurs cinq versions françaises[1]. Ceci permettra d'avoir une vue d'ensemble de la manière dont Bonnefoy traduit et de dresser les jalons de l'analyse plus approfondie qui suivra[2]. Nous ne procéderons pas ici, en effet, ni à une analyse détaillée ou exhaustive, ni à une analyse commentée en profondeur. Nous cherchons davantage à établir un relevé de certaines tendances de la traduction de Bonnefoy. Les exemples seront donnés à titre d'indication et le même exemple pourra être utilisé à plusieurs occasions afin d'illustrer plusieurs procédés linguistiques ou stylistiques différents. Inversement, un exemple pourra receler plusieurs tendances, dont une seule sera soulignée. Notre objectif est, à partir de quelques exemples qui nous semblent particulièrement représentatifs, de donner au lecteur un sentiment global de la poétique de traducteur de Bonnefoy, chose bien plus facile dans l'étude d'un passage qu'à travers des commentaires épars sur l'ensemble du texte. Par ailleurs, cette première partie donnera au lecteur une idée de la manière dont évoluent les traductions, entre 1957 et 1988 et d'une version à l'autre.

La première scène que nous avons choisi d'étudier s'imposait d'elle-même : il s'agit du fameux monologue d'Hamlet, sans doute l'un des passages les plus célèbres de

[1] Voir texte original et les variantes des traductions en annexe.
[2]

la littérature mondiale, à l'acte III, scène 1. Ce n'est pas l'une des plus riches quant aux modifications opérées par Bonnefoy au fil de ses traductions, mais elle nous offre quelques éléments clés de la pratique traductive de Bonnefoy. Ce passage a été relativement peu retravaillé par Bonnefoy en 1959 et 1962, puisqu'il conserve, à deux vers près[3], la version de 1957. Davantage de changements sont opérés en 1978, aux niveaux lexical et poétique essentiellement. Enfin, en 1988, Bonnefoy revient à certains éléments de sa première traduction et opère quelques modifications supplémentaires. C'est au niveau du lexique, de la ponctuation et enfin des effets poétiques recréés ou ajoutés dans la traduction que le travail traductif est le plus sensible. La syntaxe employée par Bonnefoy ne présente pas de divergence majeure par rapport à celle du texte original dans ce passage.

Le second passage que nous analysons est un extrait de la scène 7 de l'acte IV, passage où la reine se lamente, dans un long monologue fort poétique, sur le sort de la pauvre Ophélie. C'est sans doute l'un des plus retravaillés par Bonnefoy, ou du moins l'un des plus riches sur le plan des analyses linguistique et stylistique des variantes de la traduction. Nous aborderons ce passage en étudiant le travail de Bonnefoy sur le lexique, la syntaxe, la ponctuation et les effets poétiques d'un point de vue diachronique, tout en tentant de mettre en valeur la richesse de la réflexion de Bonnefoy sur ce texte, qui s'approfondit d'une version à l'autre de sa traduction.

Si ce second passage offre une matière plus riche à l'analyse, nous avons choisi cependant de ne pas étudier individuellement ces deux monologues, mais plutôt de regrouper nos remarques, d'une part pour éviter de nous répéter, d'autre part pour tenter

[3] En 1959 et 1962, Bonnefoy traduit le vers 63 (« That flesh is heir to ; 'tis a consummation ») par « Qui sont le lot de la chair ; oui, c'est un dénouement »). En 1962, il modifie le vers 67 (« When we have shuffled off this mortal coil »), le traduisant par « quand nous aurons/ Repoussé loin de nous le tumulte de vivre » (plutôt que « quand nous aurons / Chassé loin de nous le tumulte de vivre »).

de dégager certaines des grandes lignes ou plutôt des grandes tendances du travail traductif de Bonnefoy. Nous entendons, par cette analyse, esquisser certains des aspects de notre analyse de la poétique d'Yves Bonnefoy traducteur d'*Hamlet.*

Ainsi, c'est d'abord selon l'angle de la fidélité que nous aborderons ces deux passages, fidélité qui est d'abord lexicale, au sens où Bonnefoy tente de rester près des termes anglais et de leur sens dans sa traduction. Mais c'est aussi la dimension sonore des vocables shakespeariens qu'il tâche de respecter. Enfin, en bien des occurrences, comme en atteste surtout le monologue de la reine, Bonnefoy s'efforce de rester proche de la syntaxe du texte original. Toutefois, la fidélité à l'original n'exclut pas, pour Bonnefoy, un travail créatif de la part du traducteur : au contraire, c'est souvent en faisant œuvre de création qu'il est le plus fidèle à l'original. Nous verrons en quoi cette position se manifeste dans la traduction de ces deux passages au niveau lexical, puis au niveau des modifications opérées par Bonnefoy quant à la longueur des phrases françaises, travaillant toujours son texte dans le sens de la densité. Enfin, nous verrons comment Bonnefoy rend sensible son intervention créatrice à travers son jeu sur la ponctuation, ce qui met en évidence son interprétation du texte. Fidélité versus création : finalement, Bonnefoy ne s'arrête pas à cette antithèse. Ainsi, nous aborderons ces deux passages sous le signe d'un dialogue[4] établi entre Bonnefoy et Shakespeare, dialogue au fil duquel la traduction se construit, s'écrit. Ce dialogue se manifeste dans le lexique et dans la syntaxe, domaines où Bonnefoy semble mettre les deux langues en contact pour imprimer certaines caractéristiques du texte anglais au texte français. Il se manifeste aussi dans la matière poétique, dans la mesure où Bonnefoy tente de recréer les procédés poétiques du texte shakespearien dans sa traduction, soit par des procédés similaires, soit par des procédés

[4] Nous approfondirons cette notion, fondamentale dans notre approche des traductions de Bonnefoy, dans la suite de ce travail.

équivalents quant aux effets produits. C'est ainsi que le dialogue entre Bonnefoy et Shakespeare prend forme et se matérialise au cœur même du texte traduit dans ses différentes versions.

En abordant l'analyse de ces deux passages sous l'angle de la fidélité d'abord, de la création ensuite, et enfin du dialogue, nous affirmons notre filiation avec Antoine Berman, qui conseille de fonder l'analyse de toute traduction sur « les deux critères d'ordre *éthique* et *poétique* ». Berman définit les deux termes d' « éthicité » et de « poéticité » comme suit :

> La *poéticité* réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a *fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original. Même s'il pense que son œuvre n'est qu'un "pâle reflet", qu'un "écho" de l'œuvre "véritable", le traducteur doit toujours vouloir *faire œuvre*. L'*éthicité* réside dans *un certain respect de l'original* […][5].

De façon très intéressante, il appuie ses propos par la définition de l'éthicité de Jean-Yves Masson :

> Les concepts de la réflexion éthique peuvent s'appliquer à la traduction précisément grâce à une méditation sur la notion de *respect*. Si la traduction *respecte* l'original, elle peut et doit même **dialoguer avec lui**[6], lui faire face et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original[7].

C'est précisément ce respect du texte – qui engage nécessairement un dialogue – doublé d'une dimension créative que nous cherchons à illustrer dans notre analyse. Nous verrons comment la traduction de Bonnefoy répond aux deux dimensions éthique et poétique, en respectant l'œuvre source tout en accomplissant un travail créateur. Par là, sa traduction

---

[5] Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 92.
[6] Je mets ces termes en valeur.
[7] J.Y. Masson, « Territoires de Babel. Aphorismes », *in Corps écrit*, n°36, (« Babel ou la diversité des langues »), PUF, Paris, déc. 1990 (p.158). Cité dans A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 92.

se fait dialogue, elle manifeste la manière dont Bonnefoy a écouté la voix de Shakespeare, a incorporé certaines caractéristiques de son texte tout en lui répondant avec sa voix propre et en faisant œuvre poétique nouvelle.

Texte original et traductions de Bonnefoy

Acte III, scène 1, v. 55-89 (monologue d'Hamlet)

Texte de Shakespeare	**Traduction de Bonnefoy de 1957 :**
To be or not to be, that is the question.	Être ou n'être pas. C'est la question.
Whether 'tis nobler in the mind to suffer	Est-il plus noble pour une âme de souffrir
The slings and arrows of an outrageous fortune,	Les flèches et les coups d'une atroce fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,	Ou de prendre les armes contre une mer de troubles
And by opposing, end them. To die, to sleep,	Et de leur faire front, et d'y mettre fin ? Mourir, dormir,
No more, and by a sleep to say we end	Rien de plus: et penser qu'un sommeil peut finir
The heartache, and the thousand natural shocks	La souffrance du cœur et les mille blessures
That flesh is heir to; 'tis a consummation	Qui sont le lot de la chair; oh, c'est un dénouement
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep,	Ardemment désirable! Mourir, dormir
To sleep, perchance to dream, ay, there's the rub.	- Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle !
For in that sleep of death what dreams may come,	Car l'anxiété des rêves qui viendront
When we have shuffled off this mortal coil,	Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons
Must give us pause. There's the respect	Réduit à rien le tumulte de vivre,
That makes calamity of so long a life.	C'est ce qui nous réfrène, c'est la pensée
For who would bear the whips and scorns of time,	Qui fait que le malheur a si longue vie.
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely.	Qui en effet supporterait le fouet du siècle,
The pangs of despis'd love, the law's delay,	L'injure du tyran, les mépris de l'orgueil,
The insolence of office, and the spurns	L'angoisse dans l'amour bafoué, la lente loi
That patient merit of th'unworthy takes,	Et la morgue des gens en place, rebuffades
When he himself might his quietus make	Que le mérite doit souffrir des êtres vils,
With a bare bodkin? Who would fardels bear,	Alors qu'il peut se délivrer lui-même
To grunt and sweat under a weary life,	D'un simple coup de poignard?
But that the dread of something after death,	Qui voudrait ces fardeaux,
The undiscover'd country, from whose bourn	Et gémir et suer sous l'épuisante vie,
No traveller returns, puzzles the will,	Si la terreur de quelque chose après la mort,
And makes us rather bear those ills we have	Ce pays inconnu dont nul voyageur
Than fly to others that we know not of?	N'a repassé la frontière, ne troublait
Thus conscience does make cowards of us all,	Notre dessein, nous faisant préférer
And thus the native hue of resolution	Les maux que nous avons à d'autres, obscurs.
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,	Ainsi la réflexion fait de nous des lâches,
And enterprises of great pitch and moment	Les natives couleurs de la décision
With this regard their currents turn awry,	S'affaiblissent dans l'ombre de la pensée,
And lose the name of action. Soft you, now,	Et des projets d'une haute volée
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons,	Sur cette idée se brisent, ils y viennent perdre
Be all my sins rememb'red.	Leur nom même d'action…Allons, du calme.
	Voici la belle Ophélie… Nymphe, dans tes prières,
	Souviens-toi de tous mes péchés.

1959 :
Le texte reste inchangé, sauf:
v. 63: *That flesh is heir to; 'tis a consummation*, traduit par
« Qui sont le lot de la chair; oui, c'est un dénouement » (version conservée en 1962)
1962 :
Idem, sauf: v.67-68 : *For in that sleep of death what dreams may come*
When we have shuffled off this mortal coil
traduit par : « ..., quand nous aurons / Repoussée loin de nous le tumulte de vivre, »
(1957 et 59: « Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons / Chassé de nous le tumulte de vivre, »)

1978 :	**1988 :**
Être ou n'être pas. C'est la question.	Être ou n'être pas. C'est la question.
Est-il plus noble pour une âme de souffrir	Est-il plus noble pour une âme de souffrir
Les flèches et les coups d'un sort atroce	Les flèches et les coups d'une atroce fortune
Ou de s'armer contre le flot qui monte	Ou de prendre les armes contre une mer de troubles
Et de lui faire front, et de l'arrêter? Mourir, dormir,	Et de leur faire front et d'y mettre fin? Mourir, dormir,
Rien de plus; terminer, par du sommeil,	Rien de plus; terminer, par du sommeil,
La souffrance du cœur et les mille blessures	La souffrance du cœur et les mille blessures
Qui sont le lot de la chair: c'est bien le dénouement	Qui sont le lot de la chair: c'est bien le dénouement
Qu'on voudrait, et de quelle ardeur! Mourir, dormir	Qu'on voudrait, et de quelle ardeur!...Mourir, dormir
- Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle!	- Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle!
Car l'anxiété des rêves qui viendront	Car l'anxiété des rêves qui viendront
Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons	Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons
Chassé de nous le tumulte de vivre,	Chassé de nous le tumulte de vivre,
Est là pour retenir, c'est la pensée	Est là pour retenir, c'est la pensée
Qui fait que le malheur a si longue vie.	Qui en effet supporterait le fouet du siècle,
Qui en effet endurerait le fouet du siècle,	L'exaction du tyran, l'outrage de l'orgueil,
L'orgueil qui nous rabroue, le tyran qui brime,	L'angoisse dans l'amour bafoué, la loi qui tarde
L'angoisse dans l'amour bafoué, la loi qui tarde	Et la morgue des gens en place, et les vexations
Et la morgue des gens en place, et les vexations	Que le mérite doit souffrir des êtres vils,
Que le mérite doit souffrir des êtres vils,	Alors qu'il peut se donner son quitus
Alors qu'il peut se donner son quitus	D'un simple coup de poignard? Qui voudrait ces fardeaux,
De rien qu'un coup de dague? Qui voudrait ces fardeaux,	Et gémir et suer à longueur de vie,
Et gémir et suer une vie de chien,	Si la terreur de quelque chose après la mort,
Si la terreur de quelque chose après la mort,	Ce pays inconnu dont nul voyageur
Ce lieu inexploré dont nul voyageur	N'a repassé la frontière, ne troublait
N'a repassé la frontière, ne troublait	Notre dessein, nous faisant préférer
Notre dessein, nous faisant préférer	Les maux que nous avons à d'autres, obscurs?
Les maux que nous avons à d'autres non sus?	Ainsi la réflexion fait de nous des lâches,
Ainsi la réflexion fait de nous des lâches,	Les natives couleurs de la décision
Les natives couleurs de la décision	Passent, dans la pâleur de la pensée,
Passent, dans la pâleur de la pensée,	Et des projets d'une haute volée
Et des projets d'une haute volée	Sur cette idée se brisent, ils y viennent perdre
Sur cette idée se brisent, ils y viennent perdre	Leur nom même d'action... Allons, du calme,
Leur nom même d'action...Mais taisons-nous,	Voici la belle Ophélie...Nymphe, dans tes prières,
Voici la belle Ophélie...Nymphe, dans tes prières,	Souviens-toi de tous mes péchés.
Souviens-toi de tous mes péchés.	

Acte IV, scène 7, v. 163-180

	Version de 1957 et 1959:
There is a willow grows askant the brook *That shows his hoary leaves in the glassy stream.* *Therewith fantastic garlands did she make* *Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,* *That liberal shepherds give a grosser name,* *But our cold maids do dead men's fingers call them.* *Then on the pendent boughs her crownet weeds* *Clamb'ring to hang, and envious sliver broke,* *When down her weedy trophies and herself* *Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,* *And mermaid-like a while they bore her up;* *Which time she chanted snatches of old lauds,* *As one incapable of her own distress,* *Or like a creature native and endued* *Unto that element. But long it could not be* *Till that her garments, heavy with their drink,* *Pull'd the poor wretch from her melodious lay* *To muddy death.*	Au-dessus du ruisseau penche un saule, il reflète Dans la vitre des eaux ses feuilles d'argent Et elle les tressait en d'étranges guirlandes Avec l'ortie, avec le bouton d'or, Avec la marguerite et la longue fleur pourpre Que les hardis bergers nomment d'un nom obscène Mais que la chaste vierge appelle doigt des morts. Oh, voulut-elle alors aux branches qui pendaient Grimper pour attacher sa couronne florale ? Un des rameaux, perfides, se rompit Et elle et ses trophées agrestes sont tombés Dans le ruisseau en pleurs. Sa robe s'étendit Et telle une sirène un moment la soutint, Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux airs, Comme insensible à sa grande détresse Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau. Mais que pouvait durer ce moment ? Alourdis Par ce qu'ils avaient bu, ses vêtements Prirent au chant mélodieux l'infortunée, Ils l'ont donnée à sa fangeuse mort.
1962: *Au-dessus du ruisseau penche un saule, qui mire* *Dans le cristal de l'eau ses feuilles d'argent,* *Et c'est là qu'elle vint, avec des guirlandes* *Fantastiques, d'orties et de boutons d'or,* *De marguerites et des longues fleurs pourpres* *Que les hardis bergers nomment d'un mot plus libre* *Mais que nos chastes vierges appellent doigt des morts,* *Là voulut-elle, aux rameaux qui pendaient,* *Grimper pour accrocher sa couronne florale ?* *Une branche, perfide, se rompit* *Et elle et ses trophées agrestes sont tombés* *Dans le ruisseau en pleurs. Sa robe s'étendit* *Et telle une sirène un moment la soutint,* *Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux airs,* *Insensible peut-être à sa propre détresse* *Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau* *Mais que pouvait durer cet instant ? Alourdis* *Par ce qu'ils avaient bu, ses vêtements* *Prirent l'infortunée à son chant mélodieux,* *Et l'on conduite à sa fangeuse mort.*	**1978 :** Là où sur le ruisseau un saule se penche Qui mire dans les eaux son feuillage gris, Là, oui, elle s'en est allée, avec des guirlandes Fantastiques, d'orties et de boutons d'or, De marguerites et des longues fleurs pourpres Que les hardis bergers nomment d'un mot plus libre Mais que nos chastes vierges appellent doigts des morts. Et voulut-elle alors, aux rameaux qui pendaient, Grimper pour accrocher sa couronne florale ? Une branche, perfide, s'est rompue Et Ophélie et ses trophées agrestes Ont chu, dans le ruisseau en pleurs. Sa robe s'étendit Et la porta un temps, telle une sirène, Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux airs, Inconsciente peut-être de sa détresse Ou faite de naissance pour vivre ainsi. Mais que pouvait durer cet instant ? Alourdis Par tout ce qu'ils buvaient, ses vêtements Prirent l'infortunée à sa musique, Et l'on fait mourir dans la fange.

1988 :
Tout auprès d'un ruisseau un saule se penche
Qui mire dans les eaux son feuillage gris,
C'est là qu'elle est allée tresser des guirlandes
Capricieuses, d'orties et de boutons d'or,
De marguerites et des longues fleurs pourpres
Que les hardis bergers nomment d'un mot plus libre
Mais que nos chastes vierges appellent doigts des morts.
Et voulut-elle alors, aux branches inclinées,
Grimper pour accrocher sa couronne florale ?
Un des rameaux, perfides, se rompit
Et Ophélie et ses trophées agrestes
Sont tombés où l'eau pleure. Sa robe s'étendit
Et d'abord la porta, telle une sirène,
Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux airs,
Inconsciente peut-être de sa détresse
Ou faite de naissance pour vivre ainsi.
Mais que pouvait durer cet instant ? Alourdis
Par tout ce qu'ils buvaient, ses vêtements
Prirent l'infortunée à sa musique,
Et l'on vouée à une mort fangeuse.

1) Fidélité au texte shakespearien

1.1) Fidélité lexicale

Il apparaît d'abord que Bonnefoy se montre fidèle au texte de Shakespeare par bon nombre d'aspects dans la traduction de ces extraits. Dans un premier temps, cette fidélité est lexicale, au sens où Bonnefoy respecte le lexique et les vocables employés par Shakespeare et cherche à leur apparier les vocables français les plus proches, des points de vue sémantique et étymologique.

Dans le monologue d'Hamlet (acte III, sc. 1), les termes français employés viennent rendre assez fidèlement les termes anglais. On peut simplement être surpris par trois occurrences où le terme anglais existe en français et où Bonnefoy opte cependant pour un synonyme. C'est le cas des mots « conscience » (v. 82) et « resolution » (v.83), traduits respectivement par « réflexion » et par « décision » dans les cinq traductions, ou encore de « enterprises » traduit par « projets » (v. 85).

Passons au monologue de la reine, à l'acte IV, scène 7. Dans la traduction de ce passage, Bonnefoy se révèle attentif aux mots employés par Shakespeare et tente de rendre toute la portée de leur sens. Prenons pour exemple le vers 165, que Bonnefoy a beaucoup retravaillé au fil de ses cinq traductions : « Therewith fantastic did she make » est traduit de plusieurs manières différentes selon les versions. Bonnefoy rend d'abord le verbe « make » par « tresser », restant assez proche du texte, puis change pour « elle vint » (1962), « elle s'en est allée » (1978), rendant donc par une tournure verbale l'indication de lieu / direction présente dans « Therewith » ; il choisit finalement de traduire l'ensemble par « C'est là qu'elle est allée tresser » (1988), respectant les deux indications de lieu et de confection

contenues dans l'anglais « Therewith …make » plutôt que ne rendre qu'un seul de ces éléments de sens.

1.2) Sonorités et effets poétiques

L'on peut aussi noter que Bonnefoy choisit des mots français qui lui permettent de reproduire les sonorités des termes employés par Shakespeare, faisant en cela preuve d'une fidélité particulière, ciblée sur le son, au texte original. Ce trait de sa poétique de traducteur se fait surtout sentir dans le monologue de l'acte IV, scène 7. Ainsi, au vers 165, « Fantastic garlands » est d'abord traduit par « étranges guirlandes » (1957-59) puis, plus littéralement, par « guirlandes fantastiques » (1962-78) et enfin par « guirlandes capricieuses » (1988), qui est une traduction moins littérale, mais qui lui permet de rendre l'allitération en *i* et l'assonance en *s* présentes dans l'original. Au vers 169, « boughs » est d'abord traduit par « branches » puis « rameaux » (1962-78) et enfin, Bonnefoy revient à « branches » (1988), préservant l'attaque en *–b* du mot employé par Shakespeare.

Par ailleurs, si l'on analyse la traduction de ce passage par Bonnefoy selon une perspective plus proprement poétique, ses efforts pour recréer les effets sonores de l'original apparaissent nettement. Aux vers 163-164, l'allitération en *–s* de l'original (« There i**s** a willow a**s**kant the brook / That show**s** his hoary leav**es** in the gla**ss**y **s**tream ») est recréée ; on lit ainsi, dans les versions de 1957 à 1978 : « Au de**ss**us du rui**ss**eau penche un **s**aule, il reflète / Dans la vitre de**s** eaux **ses** feuilles d'argent », puis en 1988 : « Tout auprès du rui**ss**eau un **s**aule **s**e penche / Qui mire dans le**s** eaux **s**on feuillage gris ».

Dans la traduction de 1988, aux vers 166-67, Bonnefoy réussit admirablement à reproduire l'alternance de *–c* et de *–d* présente dans l'anglais ainsi que la récurrence des *–r* (« Of crow-flowe**rs**, nettle**s**, dai**sies** and long pu**r**ple**s** », v.166) : Cap**ric**ieu**s**es, d'o**r**ties et de

boutons d'o**r**, / De ma**r**gue**r**ite**s** et des longues fleurs pou**r**pres ». Enfin, toujours dans cette dernière traduction, l'allitération en *–v* créée par Bonnefoy dans les derniers vers (« buvaient », « vêtements », « vouée ») semble faire écho au texte anglais (au terme « heavy ») tout en amplifiant l'une de ses caractéristiques sonores.

En s'attachant ainsi à traduire les sonorités, qui contribuent à la musique et au rythme de la phrase, on verra que Bonnefoy partage le précepte de Henri Meschonnic selon lequel il faut « traduire non pas ce que les mots disent mais ce qu'ils font[8] ».

1.3) Fidélité syntaxique

Si nous étudions les traductions de Bonnefoy d'un point de vue syntaxique, l'on se rend compte là aussi que Bonnefoy s'efforce d'être fidèle au texte de Shakespeare. Le passage du monologue de la reine se caractérise en effet par un ordre des mots irréguliers et une nette complexité syntaxique, traits que Bonnefoy reproduit en français, tout en tâchant d'être fidèle à la structure des phrases shakespeariennes.

La syntaxe des vers 163-164, par exemple, varie selon les versions : d'abord la relative « That shows » n'est pas respectée par Bonnefoy (remplacée par l'apposition « il reflète »), puis Bonnefoy opte pour la relative « qui mire » (dès 1962), donc pour une traduction plus proche du texte original. Au vers 175, outre le changement lexical, on note des variations de syntaxe d'une version à l'autre : « Et telle une sirène un moment la soutint » devient en 1978 : « Et la porta un temps, telle une sirène » puis « Et d'abord la porta, telle une sirène » (1988). Ce sont là autant de façons, que ce soit par l'antéposition, la ponctuation ou le placement de mots en fin de vers, d'être fidèle à la syntaxe irrégulière de la

[8] Selon le titre d'un article de Henri Meschonnic, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta*, vol. 40, 3, 1995, pp. 514-517.

phrase anglaise, qui met en valeur « mermaid-like » et « a while » en les antéposant, si bien que le sujet et le verbe (« they bore ») arrivent en fin de phrase (« And mermaid-like a while they bore her up »).

Ces exemples permettent de constater que la fidélité de Bonnefoy au texte de Shakespeare est réelle, mais particulière, tant aux niveaux lexical, poétique et syntaxique. Il ne prétend pas reproduire comme en miroir le texte shakespearien, mais tente plutôt de recréer certaines de ses caractéristiques dans sa traduction. En outre, l'évolution, aux plans linguistique et stylistique, de ses traductions montre que Bonnefoy est en quête de sa propre manière d'être fidèle à Shakespeare.

2) De la fidélité à la création

Bonnefoy conçoit la traduction comme un acte créateur dans lequel le traducteur s'investit nécessairement, marquant la traduction du sceau de son expérience et de sa poétique. Après avoir écouté Shakespeare, il tente de lui répondre par ses propres mots dans la traduction ; sans cette démarche, il ne saurait être question d'un acte de poésie authentique. Cette dimension créatrice de la traduction se manifeste dans la manière dont Bonnefoy travaille et modifie la substance même du texte à travers le processus traductif.

2.1) Les modifications lexicales

Examinons la manière dont Bonnefoy répond à Shakespeare dans la traduction, tout d'abord par le lexique qu'il choisit et qui diffère du lexique shakespearien par des aspects précis.

2.1.1) Niveau de langue

Le lexique employé par Bonnefoy, comme celui de Shakespeare, est recherché, ce qui produit un niveau de langue soutenu, comme les deux passages que nous avons choisis en attestent. Cependant, Shakespeare est parfois plus familier et, occasionnellement, même vulgaire, ce qui apparaît davantage dans le second des passages que nous avons sélectionnés.

Dans le cas du monologue d'Hamlet, il semble que Bonnefoy tente ponctuellement de faire un effort dans le sens d'un niveau de langue plus bas, d'une plus grande « trivialité[9] », mais il n'est pas constant dans cette démarche. Ainsi, la façon dont Bonnefoy traduit le vers 76 (« To grunt and sweat under a weary life ») en 1978 peut apparaître comme une tentative de recréer ce caractère plus familier du texte : « Et gémir et suer une vie de chien » est en effet plus familier que « Et gémir et suer sous l'épuisante vie » (1957 à 1962); notons que l'image produite, avec l'emploi transitif du verbe suer, outre son caractère très concret et visuel, est aussi plus triviale. Cependant, cet effort dans le sens d'une plus grande trivialité est abandonné en 1988. Or, nous le verrons, c'est l'un des traits de la langue shakespearienne que Bonnefoy a le plus de mal à rendre.

[9] Bonnefoy manifestait, dans son essai « La poésie française et le principe d'identité[9] » son désir de voir la poésie anglaise rappeler la poésie française à son devoir de trivialité, car il lui faut revenir au monde du relatif, de l'existence de tous les jours. Ainsi fait-il évoluer sa traduction vers cette trivialité qui est à la fois emblématique de la langue shakespearienne et, selon lui, inscrite au cœur de la poésie de langue anglaise. Voir « La poésie française et le principe d'identité », *op. cit*., p. 259.

Dans ce passage toujours, commentons la traduction de l'expression « Soft you, now », au vers 87, dans laquelle Hamlet s'adresse à lui-même. Après avoir traduit par « Mais taisons-nous » (jusqu'en 1978) tournure soutenue et, avec l'emploi du nous de première personne, assez solennelle, Bonnefoy opte pour « Allons, du calme » (1988), tournure plus familière, mais surtout plus orale. Or, la dernière traduction de Bonnefoy manifeste des efforts pour aller vers une plus grande oralité, Bonnefoy prenant en compte le fait que *Hamlet* est un texte de théâtre, destiné à être joué. Il n'est pas indifférent, d'ailleurs, que la version de 1988 ait été la première à être jouée sur scène, au théâtre des Amandiers de Nanterre. Ici, la créativité langagière se met au service d'un plus grand respect des caractéristiques textuelles de l'original.

Par rapport à la langue de Shakespeare, il est aussi intéressant de noter que les mots que Bonnefoy emploie sont plus littéraires ou poétiques, d'une part que ceux que l'on pourrait attendre comme traduction de certains termes anglais, d'autre part que ceux employés par d'autres traducteurs contemporains. Ce trait de sa traduction est particulièrement sensible dans le passage de l'acte IV, scène 7, que nous allons aborder maintenant.

Dans ce passage, le verbe « shows » (v.163), est traduit par le terme très littéraire « mire », et l'adjectif « cold » dans l'expression « cold maids » (v.168) est traduit par « chastes vierges ». Le nom « weeds » (v.169), qui signifie au départ les mauvaises herbes, devient l'adjectif « florale » dans l'expression « couronne florale », ce qui embellit nettement l'image, qui devient plus poétique, tandis que « weedy » (« weedy trophies ») est traduit par « agreste », mot très nettement littéraire. Autre exemple, l'adjectif « muddy » (v.180) est traduit par le terme « fangeuse » (v.182), plus littéraire également et qui par ailleurs a un sens moral, la fange désignant de manière figurée un état de déchéance, de

souillure morale, ce qui est plutôt significatif dans la mesure où l'on sait la manière dont étaient rejetés les suicidés.

On peut noter par ailleurs que les allusions triviales sont gommées dans ce passage, peut-être parce qu'elles ont semblé inadaptées à Bonnefoy dans le cadre d'un texte poétique. Il faudra se demander par la suite dans quelle mesure il obéit aux contraintes imposées par la poésie de langue française ou s'il va dans le sens de ses propres préférences. Ainsi « grosser name » (v.167), rendu d'abord par « un nom obscène » (1957-59) est traduit par « un mot plus libre » (1962-88), tandis que l'expression « cold maids », comme nous l'avons vu, est traduite par « chastes vierges » (v.169). Le rejet d'une certaine trivialité shakespearienne de la part de Bonnefoy se confirme.

Le niveau de langue se reflète aussi dans la syntaxe, qui est un secteur dans lequel Bonnefoy fait un effort vers une langue moins littéraire, plus simple. Ce qui s'avère, on le verra, être à la fois fidèle à Shakespeare, mais aussi aller dans le sens des tendances de sa propre poésie. Ceci peut s'observer dans ses modifications successives du passage de l'acte IV, scène 7. Ainsi, au vers 179, l'expression « muddy death » devient d'abord « fangeuse mort » (de 1957 à 1962), inversion qui donne lieu à un niveau de langue plus élevé en français ; Bonnefoy opte ensuite pour l'expression moins soutenue « mourir dans la fange » (1978), avant de traduire finalement de manière à la fois plus dense et plus simple par « mort fangeuse ». En outre, aux vers 179-180, Bonnefoy traduit « Pull'd the poor wretch from her melodious lay » par « Prirent au chant mélodieux l'infortunée », ce qui est peut-être un moyen de mettre en valeur « l'infortunée », répondant en cela à l'accent placé sur « wretch », mais remplace néanmoins la syntaxe régulière de l'original par une syntaxe plus complexe, séparant le complément du verbe, et aboutit à un niveau de langue soutenu. En 1962, il se résout à une phrase plus simple syntaxiquement: « Prirent l'infortunée à son chant

mélodieux ». En optant pour une syntaxe plus simple, Bonnefoy va dans ce cas vers un niveau de langue moins élevé et une langue plus orale, ce en quoi il est plus proche de Shakespeare, mais affirme aussi sa conception de la poésie, qui est parole, donc du côté de l'oralité.

2.1.2) Catégories grammaticales et nombre des mots

On peut aborder les choix lexicaux de Bonnefoy sous un angle différent, à savoir celui des catégories grammaticales qu'il privilégie dans sa traduction ainsi que le nombre des mots, dont le choix est loin d'être indifférent.

L'une des caractéristiques de la poésie de Bonnefoy est sa prédilection pour les noms et les tournures nominales, caractéristique qui se retrouve dans la traduction de *Hamlet*. Des adjectifs ou des tournures verbales sont fréquemment remplacés par des noms, selon le procédé de la transposition[10]. Nous n'avons noté qu'une seule occurrence de ce phénomène dans le monologue d'Hamlet : au vers 62, l'expression « The flesh is heir to » est traduite par « Qui sont le lot de la chair », l'adjectif « heir » étant finalement remplacé par le nom « lot » en français. En outre, la préférence de Bonnefoy pour le singulier apparaît nettement dans sa traduction, préférence qui est aussi une caractéristique de sa poésie. Le recours au singulier à la place d'un pluriel anglais, ou dans des cas où un terme singulier français pourrait facilement être rendu par un pluriel, apparaît en effet comme un des traits de ses traductions. Dans le monologue de l'acte III, scène 1, on le remarque au vers 71, « **the pangs** of despised love » étant traduit par « **l'angoisse** de l'amour bafoué ». Notons aussi qu'au vers 61, « The

[10] Procédé qui consiste à traduire certains mots ou expressions en faisant appel à d'autres catégories grammaticales dans la langue d'arrivée.

heartache » est traduit par « la souffrance du cœur », alors que l'on aurait facilement pu avoir le pluriel « les souffrances ».

On retrouve des exemples de cette option prise par Bonnefoy en faveur des noms et du singulier dans le monologue de la reine. Au vers 169, Bonnefoy traduit « crownet weeds » par « couronne florale » (v.171), remplaçant donc un adjectif (« crownet ») par un nom (« couronne »), selon un procédé de transposition. De plus, il substitue un adjectif singulier (« florale ») à un nom pluriel (« weeds »). Au vers 172, le nom pluriel « her clothes » est traduit par le singulier « sa robe » (v.174), suivant la tendance de Bonnefoy à exprimer la densité du réel par les noms singuliers. Par cet usage préférentiel des substantifs et du singulier, Bonnefoy nous montre qu'il puise dans les ressources de sa propre poétique pour traduire Shakespeare.

Certes, Bonnefoy maintient le dialogue avec Shakespeare, dont il continue d'écouter la voix. Ainsi, celle-ci se fait parfois plus clairement audible, comme au vers 164 : les deux adjectifs « glassy » et « hoary » sont traduits par deux noms en 1957-59 et en 1962 (selon la tendance de la poétique de Bonnefoy), puis le verbe « shows » et l'adjectif « glassy » sont condensés dans le verbe « mire » et l'adjectif « hoary » devient l'adjectif « gris » (1978 et 88). Un cas de figure semblable se présente quant au nombre des mots : au vers 166 : les pluriels « crow-flowers, nettles, daisies and long purples » sont traduits par des singuliers en 1957-59, puis Bonnefoy opte ensuite pour le pluriel, se faisant ainsi plus proche de l'original. En respectant davantage les catégories grammaticales et le nombre employés par Shakespeare et en revenant sur ses premiers choix, Bonnefoy montre qu'il reste à l'écoute de Shakespeare…

2.1.3) Une hésitation entre le concret et l'abstrait

Bonnefoy cherche, dans sa propre poésie, à échapper au règne de la pensée conceptuelle et de l'abstraction (tendance de son écriture contre laquelle il lutte) pour être plus proche de la réalité et faire advenir la présence. On pourrait donc attendre de lui un vocabulaire essentiellement concret. Or, si le concret y est très présent, sa poésie peut cependant apparaître comme une continuelle hésitation entre l'abstrait et le concret.

L'étude des deux passages que nous avons choisis rend sensible cette hésitation. Dans le monologue de Hamlet, c'est la propension de Bonnefoy à employer des termes plus abstraits que ne le sont les termes anglais employés par Shakespeare qui se manifeste. Ainsi, au vers 70, l'expression « proud man » est rendue par le mot abstrait « orgueil », tandis qu'au vers suivant, le terme très physique de « pang » est rendu par le mot « angoisse », qui n'a pas la même concrétude. Ces termes restent inchangés d'une traduction à l'autre. De même, au vers 81, le mot « bear » dans « makes us rather bear those ills we have » est traduit par « préférer » (« nous faisant préférer / Les maux que nous avons »), ce qui va là encore dans le sens de l'abstraction.

Cette tendance à l'abstraction peut étonner, dans la mesure où Bonnefoy s'est arrêté, dans ses essais critiques, sur ce trait de la langue et de la poésie françaises et le déplorait, car elle rend le français incapable d'exprimer le réel, dans toute sa concrétude, avec la même facilité que l'anglais. Dans ses essais sur la traduction, il a également commenté le caractère très concret, très physique, de la langue de Shakespeare, d'où la difficulté de la traduire dans cette langue d' « essences » qu'est le français. Nous reviendrons sur ces points dans le chapitre suivant. Contentons-nous de remarquer qu'il est surprenant que Bonnefoy renforce, en certains endroits de sa traduction, une tendance de la langue française qui l'écarte de l'anglais de Shakespeare et va en cela dans le sens d'une domestication de l'original.

En revanche, dans le monologue de l'acte IV, scène 7, Bonnefoy va tantôt dans le sens opposé, optant pour un lexique souvent plus concret que le texte anglais, tantôt hésite entre concret et abstrait d'une traduction à l'autre. Ainsi, au vers 171, il traduit « herself » par « Ophélie ». En nommant Ophélie, il rend ainsi sa présence plus palpable. En privilégiant les termes concrets dans sa traduction, il est ici fidèle à l'une des caractéristiques de la langue de Shakespeare. Choisir un lexique concret, c'est aller dans le sens de Shakespeare et dans le sens de sa propre lutte, refusant la tendance de la poésie française à aller vers l'abstrait.

Au vers 177, plutôt que de traduire l'anglais « element », terme fort abstrait, Bonnefoy choisit de nommer cet élément et de parler de « l'eau » (v.178), du moins jusqu'en 1962. En cela, il est concret comme pourrait l'être Shakespeare. Notons que les quatre éléments – l'eau, la terre, l'air, le feu – sont très présents dans la poésie de Bonnefoy (ici, la terre est présente avec le terme « fangeuse » mais aussi d'adjectif « agreste[11] »). En 1978 cependant, il opte pour une traduction à la fois plus dense et plus abstraite, résumant l'expression anglaise « Unto that element » par le seul mot « ainsi ».

Bonnefoy semble tiraillé entre ces deux pôles que sont un lexique concret et un lexique abstrait. Si les exemples donnés ne nous permettent pas de trancher en faveur d'une tendance à l'abstraction, il est vrai que tous les cas où Bonnefoy traduit des verbes ou des adjectifs par des substantifs – que Bonnefoy caractérise précisément comme ce qui signale la préférence de la langue française pour le monde abstrait des idées – nous orientent en ce sens. Berman écrit ainsi que Bonnefoy montre comment « toute la concrétude de

[11] Littéralement : « propre aux terres incultes ou aux campagnes à culture primitive ». (Le Trésor de la langue française informatisé, http://www.atilf.atilf.fr)

Shakespeare dans *Hamlet* devient abstraction et généralité simplement à passer en français[12] ». Nous examinerons par la suite si ce commentaire est validé par les faits.

2.2) Un travail sur la densité et la longueur du texte

Le texte des traductions de Bonnefoy se caractérise assez nettement par sa concision. Alors que la structure du français fait qu'une traduction d'un texte anglais se révèle souvent plus longue que l'original, ce n'est que très rarement le cas des traductions de Bonnefoy. Les phrases françaises sont, en effet, soit de longueur très semblable à celle des phrases anglaises, soit, chose surprenante, plus courtes. Bonnefoy travaille donc dans le sens de la brièveté, de la densité de sa traduction, et ce en abrégeant, en condensant l'original. La suppression des doublets et répétitions va dans ce sens. Enfin, ce n'est que rarement qu'il emploie plus de mots français qu'il n'y a de mots anglais et ses ajouts ne l'amènent jamais à dépasser sensiblement en longueur le texte original.

2.2.1) La condensation

Souvent, dans le monologue de Hamlet, deux termes ou davantage sont condensés en un seul, de sorte qu'on a une perte lexicale. Bonnefoy fait usage de ce que Berman a appelé l'« appauvrissement quantitatif[13]» pour produire un texte plus dense, moins verbeux. L'appauvrissement quantitatif appartient aux treize tendances déformantes répertoriées par Berman et qui altèrent la substance même du texte original[14]. C'est un procédé

[12] A.Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 221.
[13] L'appauvrissement quantitatif « renvoie à une déperdition lexicale. (…) Lorsqu'on a moins de signifiants dans la traduction que dans l'original, il y a déperdition. (…) C'est 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*, p. 60.
[14] Les tendances déformantes, selon Berman, « forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du "sens" et de la "belle forme". Ces tendances

ethnocentrique, d'asservissement aux normes cibles. Bonnefoy choisit de modifier le texte source et, en cela, manifeste sa présence de traducteur, dont il faudra là encore examiner si c'est une présence asservie aux tendances de sa langue ou une présence synonyme de liberté créatrice et d'affirmation de sa propre poétique.

Ainsi, « natural shocks » (v.61) est traduit par le seul mot de « blessures » (dans toutes les versions). L'expression « proud man », au vers 70, devient « l'orgueil ». Au vers 73, le terme « patient » dans l'expression « patient merit » est tout simplement supprimé, puisque Bonnefoy traduit par « mérite ». Les trois termes « and the spurns » (v.72) deviennent le seul mot « rebuffades » (versions de 1957 à 1962 et version de 1988) ; en 1978, toutefois, Bonnefoy avait opté pour « et les vexations », plus proche de l'original quant au nombre de termes. Au vers 74, « his quietus makes » est condensé en « se délivrer ». Dans ce dernier cas également, la version de 1978 était légèrement plus longue : Bonnefoy traduit par « se donner son quitus ». La tendance à la condensation de ces extraits réapparaît en 1988 cependant.

Un cas flagrant de condensation se présente dans la traduction de l'expression comparative « than fly to others that we know not of » (vers 81), réduite au simple mot « obscurs » (versions de 1957 à 1962 et 1988), terme qui s'écarte par ailleurs quelque peu du sens de l'anglais. En 1978, Bonnefoy traduit par « non sus », locution plus proche de l'anglais quant au sens, mais perpétuant la nette condensation par rapport à l'original. Remarquons aussi la suppression de « all » au vers 82 : « make cowards of us all » devient

---

sont : la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et l'effacement des superpositions de langues. Dès lors, « la traduction régie par ces forces et tendances est fondamentalement *iconoclaste*. Elle défait le rapport *sui generis* que l'œuvre a institué entre la lettre et le sens, rapport où c'est la lettre qui "absorbe" le sens. Elle le défait pour instituer un rapport inverse, où des ruines de la lettre disloquée jaillit un sens "plus pur". (*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 50-68.)

« fait de nous des lâches » (dans toutes les versions). Au vers 84, « pale cast » est traduit par « ombre », terme unique qui fait légèrement varier le sens du texte ; ici encore, en 1978, Bonnefoy se fait plus fidèle aux termes employés par Shakespeare, puisqu'il traduit par le terme « pâleur », en n'employant toujours qu'un seul mot pour deux cependant.

Les traductions de Bonnefoy se caractérisent donc par une densité plus grande, si bien que le tissu du texte est plus resserré que l'original. Arrêtons-nous sur la traduction de 1978, dans laquelle la condensation est, en bien des endroits, plus forte encore que dans les versions précédentes : « to take arms », au vers 58, que Bonnefoy avait d'abord traduit par « prendre les armes » est réduit à « s'armer ». Au vers 59, « y mettre fin » (pour traduire « end them ») devient « l'arrêter », ce qui fait deux termes au lieu de trois. Enfin, au vers 60, « penser qu'un sommeil peut finir » (traduction de « and by a sleep to say we end ») est condensé en « terminer, par du sommeil ». Or, si ces expressions sont plus denses, elles sont aussi moins fidèles aux expressions originales. Peut-être est-ce ce qui a motivé Bonnefoy à revenir aux termes employés dans les versions précédentes, comme s'il avait trop étouffé la voix de Shakespeare et voulait la faire résonner davantage dans sa traduction. Si la condensation est de toute évidence un trait stylistique vers lequel Bonnefoy tend dans ses traductions, celle-ci ne doit pas l'engager à trop s'écarter de l'original. Dès lors, il ne la pousse pas à l'extrême.

Cette tendance à la condensation se manifeste aussi assez nettement dans le texte du monologue de la reine. Dans cet extrait, Bonnefoy use encore une fois de l'appauvrissement quantitatif pour produire un texte au maillage lexical plus serré. Au vers 175: « her own distress » est d'abord traduit par « grande détresse », puis de façon plus littérale par « sa propre détresse » (1962) et enfin par « sa détresse » (1978-1988) : trois mots anglais en deviennent deux. Plus loin, aux vers 176-77, « Or like a creature native and endued / Unto

that element » est traduit de manière plus compacte par Bonnefoy, et ce dès ses premières versions. Il écrit en 1957 : « Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau » avant d'opter pour « Ou faite de naissance pour vivre ainsi » (1978), version encore plus brève.

Au vers 179, Bonnefoy rend « melodious lay » by « chant mélodieux » (v.181) jusqu'en 1962 avant d'opter pour une version plus brève en traduisant par le seul mot de « musique ». Certes, dans ce cas précis, cette brièveté vient peut-être aussi compenser le fait que, dans le dernier vers, Bonnefoy est au contraire plus verbeux dans toutes les versions, rendant les mots « To muddy death » par « Et l'ont donnée à sa fangeuse mort » (1957-1959), « Et l'on conduite à sa fangeuse mort » (1962), « Et l'ont fait mourir dans la fange » (1978), « Et l'ont vouée à une mort fangeuse » (1988). Deux tendances contradictoires coexistent donc au sein des traductions.

2.2.2) La suppression des doublets et des répétitions

On remarque aussi la tendance de Bonnefoy à supprimer les doublets[15] employés par Shakespeare, ce qui va également dans le sens de la production d'un texte à la fois allégé et plus dense. Or les doublets constituent une caractéristique majeure du style de l'original ; en les supprimant, Bonnefoy étouffe quelque peu la voix de Shakespeare dans sa traduction.

À l'acte III, scène I, v.69, le doublet « the **whips and scorns** of time » est supprimé (Bonnefoy traduit par « le **fouet** du siècle » dans toutes les versions). Au vers 85, le doublet « great pitch and moment » devient « haute volée ». De façon assez surprenante, cette suppression des doublets n'est jamais remise en question d'une traduction à l'autre. Bonnefoy supprime également les répétitions, comme l'exemple des vers 82-83 le montre :

[15] Les doublets, procédé fréquent dans le style de Shakespeare, consiste dans le fait que Shakespeare exprime une même réalité par deux mots synonymes ou redondants (deux noms, deux adjectifs, etc.), généralement coordonnés.

alors que l'adverbe « thus » apparaît dans les deux vers, il n'est traduit qu'une seule fois, par le terme « ainsi ».

Dans le monologue de la reine, nous avons un exemple de ce procédé de condensation. Aux vers 178-179, les propos « Or like a créature native and endued / Unto that élément » sont traduits par « Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau » (1957-59 et 1962) : le doublet « native and endued » est perdu, quoique l'adjectif « native » soit repris par le substantif « vie ». En 1978 et 88, le doublet n'apparaît pas non plus, mais les deux adjectifs « native and endued » se voient donner un équivalent sémantique « Ou faite de naissance pour vivre ainsi » : dans cette version, on peut considérer que « de naissance » traduit « native » (« endued » étant rendu par « faite »).

2.2.3) des ajouts ponctuels

Il arrive certes à Bonnefoy de développer un terme ou une expression, chose qui se produit par exemple au vers 72 : « office » est traduit par « gens en place », ce qui correspond en fait à un désir d'expliciter un terme dont le rendu littéral en français aurait prêté à confusion. Citons également le cas des vers 86-87 : « With this regard their currents turn awry / And loose the name of action », que Bonnefoy traduit par : « Sur cette idée se brisent, ils y viennent perdre / Leur nom même d'action » : le vers 86 est nettement condensé ; toutefois, « loose » est développé en « viennent perdre » et « name » en « nom même », si bien que dans l'ensemble le texte d'arrivée est aussi long que l'original. Bonnefoy semble vouloir rétablir, occasionnellement, l'équilibre du texte quant au nombre de mots employés. Ces deux traductions sont semblables dans toutes les versions.

Le vers 65 « For in that sleep of death what dreams may come » est rendu par « Car l'anxiété des rêves qui viendront / Dans ce sommeil des morts », passage où l'on remarque

que le mot anglais « dreams » est développé en « l'anxiété des rêves » (expression qui apparaît dans toutes les traductions), ce qui a pour effet de préciser le discours de Hamlet et de livrer l'interprétation psychologisante qu'en fait Bonnefoy.

Ainsi, on voit que les ajouts de Bonnefoy sont minoritaires, que Bonnefoy essaie autant que possible de ne pas produire un texte français plus long que l'original et qu'il choisit de développer un terme davantage, car il cherche à rendre sensible une certaine lecture du texte.

2.3) une intervention sur la ponctuation

Bonnefoy a tendance à employer une ponctuation plus forte que celle du texte de Shakespeare. C'est particulièrement flagrant dans le cas du monologue d'Hamlet. Le cas du premier vers (v. 55) est frappant : au lieu des trois propositions juxtaposées de l'anglais « To be, or not to be, that is the question », on a en français deux indépendantes : « Être ou n'être pas. C'est la question ». Cela a pour effet de donner plus de poids encore aux paroles de Hamlet.

Ce trait d'une ponctuation plus prononcée, par endroits, se maintient au fil des cinq versions. Certes, Bonnefoy tend à employer moins de virgules que l'on en trouve dans le texte original, mais nous ne nous attarderons pas sur ce phénomène, vu que la ponctuation a été ajoutée par les différents copistes et ne correspond pas nécessairement à ce qu'aurait voulu Shakespeare[16]. Seules peuvent être considérées avec un peu plus de sérieux les ponctuations fortes, comme les points, les points virgules, les trois points ou encore les tirets, qui marquent une pause dans le discours de l'acteur, ou les points d'exclamation ou

[16] Certes, le texte du second quarto de *Hamlet* est sans doute l'un des plus proches de ce qu'aurait écrit Shakespeare. Mais quel est le degré de cette proximité ? La question reste irrésolue.

d'interrogation, qui supposent un changement d'intonation. Rien ne nous permet de déterminer si ces ponctuations ont été ajoutées ou non. Mais si nous supposons que les copistes ont respecté le jeu des acteurs et leurs pauses, leurs intonations et que ces derniers étaient fidèles aux instructions de Shakespeare, alors il est possible de dire que lorsque Bonnefoy remplace un point (pause très forte) par une virgule, il s'écarte de l'original, ou du moins, d'un original supposé. De même, lorsqu'il remplace un point par un point d'interrogation ou un point d'exclamation, il modifie radicalement la tonalité et l'impact d'une phrase ou d'un passage.

Les traductions de Bonnefoy manifestent la recherche de l'intonation adéquate. Ainsi, le vers 64 « To sleep, perchance to dream, ay, there's the rub » devient : « – Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle! », où l'on remarque le renforcement d'une pause par un tiret, puis par un point au lieu de deux virgules, mais aussi le point d'exclamation, qui donne un ton plus désespéré aux paroles de Hamlet.

Bonnefoy rend d'abord l'expression « Devoutly to be wished » (v.63) par « Ardemment désirable ! » (1957), puis « Qu'on voudrait, et de quelle ardeur! Mourir, dormir » (1978), version dans laquelle la syntaxe et l'usage de l'adjectif[17] exclamatif « quelle » renforcent l'exclamation. Puis, il opte en 1988 pour « Qu'on voudrait, et de quelle ardeur!... Mourir, dormir ». Par ces points de suspension, il ajoute une pause sensible dans le discours d'Hamlet, qui prend un ton plus songeur, plus désespéré. Bonnefoy ajoute parfois des pauses, ou en amplifie certaines déjà existantes au fil de la traduction, et cette accentuation des silences du texte vient refléter une certaine interprétation.

Ce genre de modification est sensible également dans le monologue de la reine. Ainsi, au vers 170, Bonnefoy emploie une interrogation qui est absente du texte original :

[17] Ou déterminant exclamatif selon que l'on adopte ou non l'appellation de la nouvelle grammaire.

« Oh voulut-elle… attacher sa couronne florale ? (question qui reste présente, sous différentes formes, dans toutes les versions). Ceci ajoute un élément d'incertitude et place chez la reine un certain étonnement, éclairant donc le texte d'une lumière nouvelle tout en donnant une autre vision du personnage de la reine comme de celui d'Ophélie. La phrase négative « But long it could not be » (v.177) est transformée en l'interrogative « Mais que pouvait durer cet instant ? », ce qui engage le lecteur (ou le public) à prendre part, en quelque sorte, au caractère tragique de la mort d'Ophélie, accentué par l'incompréhension douloureuse de la reine et ses questions sans réponse.

On voit comment Bonnefoy nous rend sensible sa lecture du texte à travers son travail sur la ponctuation, mais les nombreuses modifications qu'il opère à ce niveau, qui affectent nécessairement la syntaxe, relèvent aussi de l'une des tendances déformantes répertoriées par Berman, la rationalisation :

> La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose[18] qu'est sa ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et les séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours[19].

La manière dont Bonnefoy modifie la ponctuation et la syntaxe du texte shakespearien affecte donc la lettre de ce texte. Ici, création n'est plus seulement synonyme d'intervention et de liberté, mais aussi de déformation et de domestication.

[18] Berman aborde ces tendances déformantes dans le cadre d'une analyse de la traduction de textes littéraires en prose. Cependant, un certain nombre de celles-ci restent tout à fait valable pour les textes poétiques, et a fortiori pour la traduction des textes shakespeariens, qui font constamment alterner vers et prose.
[19] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 53.

3) Le dialogue de la traduction

La traduction telle que la pratique Bonnefoy peut être envisagée comme la mise en œuvre d'un dialogue au cours duquel Bonnefoy écoute d'abord Shakespeare et sa parole poétique avant de reformuler cette parole dans ses propres mots et avec sa propre poétique. Ces deux actes apparemment contradictoires, écouter l'autre et cependant faire acte de création, sont conciliés dans la traduction, dans la mesure où Bonnefoy continue d'écouter Shakespeare et de dialoguer avec lui[20]. En outre, ce ne sont pas seulement Bonnefoy et Shakespeare, mais aussi leurs langues et leurs poétiques respectives qui dialoguent au cœur de la traduction. Ce dialogue est sensible au niveau des choix lexicaux et syntaxiques de Bonnefoy, mais aussi au niveau du travail poétique dans les deux monologues.

3.1) Lexique et catégories grammaticales

Il est intéressant de remarquer que, dans la traduction de 1978 du monologue d'Hamlet, Bonnefoy utilise des expressions verbales en des endroits où il avait auparavant opté, à l'instar de l'original, pour des tournures nominales. Ainsi, « une mer de troubles » au vers 58 (traduction de « a sea of troubles ») devient « le flot qui monte ». Au vers 70, les deux expressions nominales « L'injure du tyran, les mépris de l'orgueil » (« Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely ») sont remplacées par « l'orgueil qui nous rabroue, le tyran qui brime ». Enfin, « la lente loi » (« the law's delay »), au vers suivant, laisse place à « la loi qui tarde ». Notons que ces traductions par des relatives qui se succèdent produisent un parallélisme structurel.

[20] Cette contradiction nous amènera, dans la suite de notre analyse, à avancer l'hypothèse d'une dialectique.

Comment expliquer ces tournures verbales, alors que l'anglais use de noms ? Peut-être Bonnefoy a-t-il voulu recréer ici l'une des tendances propres à la langue anglaise, selon son interprétation, qui, dans son désir d'évoquer le concret, les actions et les mouvements, a tendance à utiliser davantage les verbes que le français. Peut-être encore a-t-il voulu entraver sa propre tendance à recourir à des noms, donc à aller dans le sens de l'abstraction de la poésie française. Toujours est-il que cette tendance de sa langue et de sa poésie reprend le dessus dans la traduction de 1988. Bonnefoy revient aux expressions employées dans sa version de 1957, sauf au vers 71, où il conserve « la loi qui tarde ». Notons aussi les expressions « L'exaction du tyran, l'outrage de l'orgueil », différentes de 1957, mais redonnant leur place aux noms. On voit ainsi comment Bonnefoy dialogue avec Shakespeare et sa langue tout en affirmant sa créativité propre ainsi que la spécificité de la langue et de la poésie françaises.

Le passage de l'acte IV, scène 7 rend également sensible le fait que Bonnefoy a su écouter Shakespeare, mais aussi rendre à sa manière ce que Shakespeare lui a confié. D'un point de vue lexical, il n'opte pas pour le mot à mot, mais tente de rendre la substance du texte shakespearien par le biais d'une autre langue et d'une autre poétique. Nous verrons en effet que Bonnefoy cherche à éprouver ce que lui dit Shakespeare avant de le ré-exprimer dans les mots qui sont les siens. Prenons l'exemple du vers 171: après avoir traduit « her weedy trophies and herself » par « et elle et ses trophées agrestes », il opte pour une traduction moins littérale, traduisant « herself » by « Ophélie »: « Et Ophélie et ses trophées agrestes ». Le hiatus produit par le vers français (« Et / Ophélie / et ») met le mot « Ophélie » en valeur, ce qui fait écho à l'importance donnée au mot « herself » dans le texte shakespearien, du fait de sa position accentuée en fin de vers et de l'écho qu'il fait à « her ».

Autre exemple : « in the weeping brook » (v. 172) est d'abord traduit par « le ruisseau en pleurs » (1957 à 1978), puis en définitive par « où l'eau pleure » (1988) ; en remplaçant la locution prépositionnelle « en pleurs » par le verbe « pleure », il rend plus nettement le caractère actif du participe présent anglais « weeping ». Et il recrée un des traits de l'original avec les ressources d'une autre langue. Sa créativité poétique ne s'affirme pas en niant l'original et sa voix, mais en en faisant la substance d'une nouvelle matière textuelle.

Ainsi, Bonnefoy respecte Shakespeare et la substance de son texte, tout en créant un texte nouveau. C'est ce qui nous amènera à approfondir plus loin la notion de traduction à la fois éthique et poétique. La manière dont il retravaille ses traductions, revient sur ses interprétations et explore les ressources de la langue française pour y rendre la poésie de Shakespeare témoigne de l'intense travail créatif de Bonnefoy traducteur. Par ce travail créatif, il cherche et manifeste sa propre poétique ; finalement, il se manifeste lui-même, en tant que poète, sujet inscrit dans sa traduction.

3.2) Syntaxe et grammaire

Voyons comment Bonnefoy parvient à recréer certaines caractéristiques du texte shakespearien d'un point de vue syntaxique et grammatical dans ces mêmes passages.

Le vers 164 « That shows his hoary leaves in the glassy stream » commence par le relatif « That », structure qui est d'ailleurs reprise au vers 167 (« That liberal sheperds give a grosser name »), créant ainsi un parallélisme syntaxique. Or, en 1957 et 1959, Bonnefoy supprime cette relative, traduisant par « Il reflète / Dans la vitre des eaux ses feuilles d'argent » (v. 163-164). En 1962, il traduit bien par une relative, mais celle-ci n'est pas en début de vers : « qui mire / Dans le cristal de l'eau ses feuilles d'argent ». Ce n'est qu'à

partir de 1978 que Bonnefoy reproduit la structure syntaxique de l'anglais, traduisant par « Qui mire dans les eaux son feuillage gris », ce qui lui permet de faire le même parallélisme que dans l'original au vers 167 (« Que les hardis bergers nomment d'un mot plus libre »).

Au vers 171-172, Shakespeare crée un enjambement qui, par la pause qui est faite entre le sujet et le verbe « Fell », au début du vers 172, imite la chute d'Ophélie. Cependant, entre 1957 et 1962, Bonnefoy opte pour un enjambement bien moins spectaculaire, séparant le verbe de son complément de lieu, ce qui donne « Et elle et ses trophées agrestes sont tombés / Dans le ruisseau en pleurs ». En 1978, enfin, il se décide à créer un enjambement de même nature, traduisant par « Et Ophélie et ses trophées agrestes / Ont chu, dans le ruisseau en pleurs ». En 1988, il opte pour un lexique différent, mais conserve cet enjambement : « Et Ophélie et ses trophées agrestes / Sont tombés où l'eau pleure ». Ces deux premiers exemples montrent que Bonnefoy travaille son texte dans le sens d'un plus net respect de la syntaxe shakespearienne qu'il tente de recréer avec les ressources de sa langue.

Des tendances similaires s'observent au niveau de l'emploi des temps verbaux utilisés par Bonnefoy. Au vers 178, par l'adverbe « Till » et l'apposition (« heavy with their drink », le texte anglais met l'accent sur la durée de l'action (la noyade), sa lenteur. Bonnefoy obtient un effet similaire en optant pour l'imparfait « ils buvaient » (1988), qui inscrit l'action dans la durée, plutôt que pour le plus-que-parfait de ses versions antérieures « ils avaient bu », qui donnait à l'action un caractère plus ponctuel. Puis, aux vers 178-80, Bonnefoy traduit le nom *drink* par le verbe « boire » (« ils avaient bu » / « ils buvaient »), ce qui altère la syntaxe de ces vers ; il en résulte un décalage entre le texte français et le texte anglais. Dès lors, afin de respecter l'importance donnée aux « garments » qui, sujets de l'action, sont d'ailleurs personnifiés par Shakespeare, Bonnefoy choisit d'antéposer le passif « alourdis par ce qu'ils avaient bu » et de placer les mots « ses vêtements » en fin de vers, les

mettant ainsi en valeur. De plus, l'antéposition du pronom « ils » (vers 178) qui annonce le mot « vêtements » produit un effet semblable à la reprise par le possessif « their » dans le texte anglais. La syntaxe de la phrase française répond en l'imitant à la syntaxe de la phrase anglaise.

C'est ainsi que Bonnefoy rend audible la parole shakespearienne en sondant les ressources d'une autre langue et d'une autre poétique, nous donnant à lire la manière dont il a entendu Shakespeare.

3.3) Effets poétiques

Bien que ce ne soit pas une caractéristique très marquée de la traduction du monologue de Hamlet, il apparaît que Bonnefoy cherche à préserver et à amplifier le caractère très poétique[21] du texte par différents procédés stylistiques. Ainsi, dans sa traduction du début du vers 59 « And by opposing, end them », il ajoute un parallélisme : on a ainsi, de 1957 à 62 : « Et de leur faire front, et d'y mettre fin ? » ; le vocabulaire ou la ponctuation varient en 1978 et 1988 (1978 : « Et de lui faire front, et de l'arrêter ? » ; 1988 : « Et de leur faire front et d'y mettre fin ? »), mais le parallélisme est conservé.

Shakespeare emploie deux enjambements dans le passage allant des vers 78 à 81 (entre les vers 78-79 et 80-81) ; Bonnefoy en rajoute un troisième au vers 79-80 (« N'a repassé la frontière, ne troublait / Notre dessein, nous faisant préférer »), enjambement conservé dans toutes les versions. Ce faisant, il met particulièrement en valeur le mot « dessein », traduisant le mot « will », justement accentué en anglais et placé en fin de vers, mot qui résume par ailleurs l'enjeu essentiel du tourment intérieur de Hamlet. « Les maux »,

[21] Peut-être est-ce parce qu'il cherche à appuyer le fait qu'il considère Shakespeare comme un poète, ou qu'en exerçant sa faculté poétique il veuille rivaliser avec lui.

venant traduire « ills », terme aussi accentué en anglais, est également mis en valeur par l'enjambement. Ainsi, ce procédé permet-il aussi de recréer un effet produit par le pentamètre iambique en anglais.

Nous avons vu que Bonnefoy opère un travail réel sur les sonorités, ce qui l'amène parfois à les renforcer. La manière dont il modifie le vers 75 (« With a bare bodkin ? Who would fardels bear ? »), passant de « D'un simple coup de poignard ? / Qui voudrait ces fardeaux » à « De rien qu'un coup de dague ? Qui voudrait ces fardeaux » en 1978 produit une accentuation de l'allitération en –k, rendant la diction plus heurtée encore, ce qui répond à l'allitération en –b de l'anglais. Mais il revient en 1988 à sa première version, qui crée par ailleurs deux vers à partir d'un vers anglais, ce qui est une autre manière de reproduire la mise en valeur opérée par les sonorités dans l'anglais de Shakespeare.

Il semble que l'on ait un cas de figure assez semblable dans la traduction de 1978 du vers 84 : on passe de « S'affaiblissent, dans l'ombre de la pensée » à « Passent, dans la pâleur de la pensée », comme si Bonnefoy voulait rendre quelque chose de la manière dont les sons en –k et –p viennent rompre la fluidité des sifflantes dans le vers anglais (« Is si**ck**lied o'er with the **p**ale **c**ast of thought ») en créant une allitération en –p. Certes, cet effet était présent dans la première version, mais de manière plus subtile. C'est aussi, finalement, la faculté poétique de Bonnefoy, toujours à la recherche du meilleur rendu sonore, qui se manifeste dans cette version de 1978, conservée en 1988.

L'attention que Bonnefoy accorde à la matière sonore et aux effets poétiques du texte est également perceptible dans le monologue de la reine. Shakespeare produit une anaphore en -Th par les termes « There », « That », « Therewith », « There » au début de cinq vers. Bonnefoy a, de toute évidence, cherché un équivalent au fil de ses cinq traductions : il a d'abord choisi de répéter le mot « Avec » (v.166-167) dans les versions de 1957 et 59, puis

le mot « Là » (v.163 et 165) en 1978 ; mais c'est vraisemblablement par la conjonction « Et », qui revient au début de plusieurs vers (trois vers en 1957, puis quatre vers dans les versions suivantes) dans toutes les versions de la traduction qu'il recrée la répétition anaphorique du texte shakespearien.

Aux vers 171-172, une assonance en –e [i] est produite par les mots « weedy », puis « weeping »; dans l'impossibilité de recréer cet effet sonore, Bonnefoy opte pour une alliteration en *–f* dans la version de 1988, obtenue grâce aux mots « Ophélie » and « trophées ». On trouve un phénomène analogue aux vers 175-176, où Bonnefoy produit une alliteration en *–t* dans la version de 1988 (« porta…telle… / Tandis qu'elle chantait… / Inconscient**e** peut-être de sa détresse"), ce qui peut être interprété comme un moyen de compenser le fait qu'il ne peut recréer l'alternance des sons –t et –ch de l'original (« Whi**ch** time **she ch**ant**ch**es of old lauds », v.174) ou encore comme une tentative de reproduire l'assonance en –t des vers 176-77 (« Or like a creature native and endued / Unto that element »).

Là encore, Bonnefoy nous laisse entendre la voix de Shakespeare en la réincarnant dans une autre forme poétique. Tout se passe comme si, au fil des traductions, Shakespeare et Bonnefoy se répondaient, leurs deux voix se faisant écho. Le texte même de la traduction devient ainsi la manifestation tangible d'un dialogue entre deux auteurs, deux langues et deux poétiques. Mais, nous le verrons, Bonnefoy traduit en poète et produit un nouveau texte de poésie, dans sa langue. Davantage, il semble qu'au fil des traductions successives, Bonnefoy accepte et affirme toujours plus cette inscription de soi dans son texte de traduction, comme s'il cherchait à manifester la nécessaire dimension créatrice de l'activité traduisante. Nous y reviendrons.

4) Conclusion : l'évolution de la traduction

Comme nous l'avons vu, la traduction du monologue de l'acte III, scène 1 reste sensiblement la même de 1957 à 1962. C'est en 1978 que Bonnefoy la modifie plus nettement. Par rapport aux traductions précédentes et à celle de 1988 (qui reprend largement la version de 1957), elle peut être caractérisée comme plus « osée ». Ainsi, Bonnefoy renforce-t-il certains traits de sa traduction comme la condensation. Elle est plus expérimentale dans sa tentative de recréer le caractère plus concret de la langue de Shakespeare et donc la tendance à employer davantage de verbes que de noms en anglais est plus présente. En outre, elle semble s'ouvrir quelque peu à un langage plus oral, plus commun. Enfin, elle manifeste une recherche plus téméraire sur les sonorités. La version de 1988 peut apparaître comme plus fidèle au texte original, plus éthique, mais seulement sur certains plans – comme justement ceux de la recherche de l'oralité et un meilleur rendu des sonorités. Dans ce premier passage en traduction, il apparaît donc que tantôt Bonnefoy se veut fidèle à Shakespeare, tantôt il laisse place à sa créativité poétique. Tantôt il écoute la voix de Shakespeare et permet à son lecteur de l'entendre, tantôt il fait résonner sa propre voix en un dialogue qui se poursuit au fil des traductions, sans que jamais ces deux tendances évoluent de manière concomitante ou linéaire. Elles se croisent plutôt, de sorte que l'évolution de la traduction se fait par fluctuations paradoxales.

Le second passage analysé ici permet d'identifier bien plus clairement les deux voix en présence. En outre, il se caractérise par une très grande richesse quant au travail de Bonnefoy d'une année sur l'autre. Comment peut-on caractériser l'évolution de la traduction de ce passage ? Dans les domaines lexical et syntaxique, il semble que la traduction n'évolue pas réellement, mais se caractérise plutôt par une certaine linéarité, ou une circularité,

certains éléments des traductions de 1957 à 62 étant repris en 1988. Seule la traduction de 1978 se place en porte à faux. Fidélité d'un côté, créativité de l'autre, selon un mouvement paradoxal. Ainsi, dans le registre de la créativité, certains traits de l'écriture de Bonnefoy se font plus présents, telles sa tendance à employer des vocables plus simples – jamais familiers cependant – ou à resserrer le maillage textuel, ce qui produit un texte nettement plus dense que l'original. Enfin, le caractère plus affirmé de la ponctuation et l'interprétation qu'elle suppose montre que Bonnefoy assume davantage sa lecture du texte au fil des retraductions.

La caractéristique dominante de ces passages en traduction et surtout de leur évolution est une sorte de créativité fidèle ou une fidélité créative : c'est en étant le plus créateur, en laissant davantage s'exprimer son travail de la langue poétique que Bonnefoy se veut le plus fidèle à Shakespeare. Ainsi, il apparaît que pour Bonnefoy comme pour Berman, fidélité et création ne sont pas incompatibles. Au contraire, l'éthicité appelle la poéticité et la poéticité repose sur l'éthicité. Bonnefoy écrit ainsi :

> Après avoir parlé (…) d'une traduction « altruiste », qui s'efface devant le texte parce qu'il ne s'agit que d'en offrir aux lecteurs autant d'aspects que possible ; puis d'une autre que je dirais « intéressée », du fait que son auteur reste dans le champ de son écriture déjà en cours, comment ne pas être tenté, en effet, d'effacer cette distinction, ou en tout cas de considérer qu'il est moins nécessaire de caractériser ces deux pôles que de parcourir les milles chemins par lesquels les deux activités communiquent ?[22]

Traduction « éthique » ou « altruiste » et traduction « poétique » ou « intéressée » ne sont pas les deux pôles d'une irrésoluble dichotomie pour Bonnefoy, mais correspondent à deux démarches qui doivent se rejoindre dans la pratique traduisante. La fidélité (l'éthicité), telle que Bonnefoy la pratique, est une fidélité qui privilégie, il est vrai, certains éléments signifiants, comme les sonorités : au fil des traductions, la recherche sonore de Bonnefoy

[22] Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs* [« avant-propos »], p. 14-15.

s'accentue. En outre, il semble que ce soit davantage à la substance du texte shakespearien qu'il cherche à être fidèle ; en ce sens, il tente de recréer les effets produits par le texte en ayant recours aux procédés linguistiques et poétiques de sa propre langue, y compris des procédés dits annexionnistes, et de sa propre écriture de poésie. Bonnefoy tente d'établir un dialogue, un rapport entre sa langue et celle de Shakespeare et ce rapport se manifeste par des textes dont la langue dévoile certaines des caractéristiques langagières du texte de Shakespeare, celles-ci n'étant pas toujours les mêmes, ni selon des dosages identiques. En cela, il partage la perspective d'Henri Meschonnic, qui écrit :

> La traduction, si elle veut donner à lire le langage de ce texte en langue d'arrivée, doit être non seulement langue d'arrivée mais *rapport* entre langue d'arrivée et langue de départ, et rapport entre texte en langue d'arrivée et texte en langue de départ[23].

Toutefois, nous le verrons, Bonnefoy fait œuvre de création, il produit une œuvre poétique nouvelle, chose essentielle, car « la traduction aussi est production, non reproduction[24] ».

En résumé, deux éléments ressortent de l'évolution de ces deux passages. Il apparaît tout d'abord que Bonnefoy tend à produire un texte éthique, fidèle au texte shakespearien dans certaines dimensions sémantiques, linguistiques et stylistiques, en respectant la substance, mais aussi la *lettre* de son texte. Telle est, en tout cas, la première de nos intuitions à ce stade de notre analyse. Nous verrons si elle est confirmée par l'analyse globale du texte.

Toutefois, Bonnefoy s'écarte en bien des occasions de la *lettre*, s'autorise des libertés qui le conduisent à altérer la forme du texte source. Ainsi, lorsqu'il supprime des termes, les doublets et les répétitions, pour produire un texte toujours plus dense. Ou quand il modifie

---

[23] H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la traduction*, Paris, NRF Gallimard, 1973, « Le Chemin », p. 345.
[24] *Ibid*., p. 392.

nettement la ponctuation, produisant un texte d'arrivée marqué par son interprétation. Ou encore quand il fait usage de substantifs en place des verbes ou adjectifs shakespeariens. Dans tous ces cas, il s'écarte alors de la langue poétique shakespearienne. Est-ce que la fidélité à la substance plutôt qu'à la lettre du texte peut seule suffire à expliquer ces déformations ? Et qu'est-ce qu'être fidèle à la substance du texte ? Certes, la traduction peut être conçue comme un acte de création et traduire se rapproche d'écrire. Bonnefoy traduit de toute évidence en écrivain, en poète plutôt. Mais sa poétique de traducteur est-elle, peut-elle être absorbée par sa poétique d'auteur ? C'est ce que nous tenterons de déterminer dans la suite de notre analyse.

II. ANALYSE DÉTAILLÉE DES TRADUCTIONS DE *HAMLET* : ANALYSE LEXICALE

A) Une traduction éthique ? Respect du texte et liberté du traducteur

1) Fidélité lexicale et prise de parole du traducteur

1.1) Fidélité aux mots : signifiants et signifiés

« Traduire est l'école du respect[1] », écrit Bonnefoy, qui se veut fidèle à la langue de Shakespeare, aux mots que celui-ci a choisi d'employer, dont aucun, il en a pleinement conscience, n'est le fruit du hasard. On remarquera d'abord que, très souvent, il se met ainsi en quête du terme français le plus proche du mot anglais, et ce à divers niveaux.

(1) Au niveau du sens d'abord : Bonnefoy cherche le mot français sémantiquement le plus proche de l'anglais, afin que ces mots aient sensiblement les mêmes significations. On peut d'ailleurs constater que le lexique de Bonnefoy évolue dans le sens d'une plus grande fidélité sémantique. Ainsi, à l'acte I, scène 4, vers 70, « cliff » est traduit dans un premier temps par « colline », puis par « falaise » (1978-88), terme qui correspond davantage au sens du mot « cliff ». À l'acte III, scène 2, vers 83, l'expression « scape detecting », est traduite par « sans être surpris », puis « sans être pris » (1978) et enfin « sans être vu » (1988), terme plus fidèle à la définition du verbe anglais « to detect », lié au sens de la vue.

Au vers 168, la traduction de l'expression « That's wormwood, wormwood » est intéressante : Bonnefoy la rend par « Absinthe, absinthe amère » ; le mot « wormwood » signifie en effet à la fois absinthe et plante amère. En outre, ce « déploiement »

[1] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (2) », p. 61.

sémantique (le fait que Bonnefoy explicite un mot anglais par deux mots en français) permet d'insister sur le mot « wormwood » et sa répétition dans le texte anglais. Bonnefoy se veut attentif à la densité sémantique des termes employés par Shakespeare. On constate donc, d'une part que Bonnefoy s'évertue à trouver des mots français sémantiquement proches des mots anglais du texte original, et d'autre part que cette tendance s'accentue avec les deux dernières traductions de 1978-1988.

(2) Dans un second temps, on peut relever le fait que, non content d'une proximité seulement sémantique, Bonnefoy tente de trouver un mot français dont les sonorités rappellent celles du mot anglais. Conformément à sa poétique de traducteur, son attention porte autant sur les signifiés que sur les signifiants du texte. Au vers 116 de l'acte I, scène 1, le verbe « gibber » est d'abord traduit par « chuchoter », puis Bonnefoy préfère le terme « balbutier » (1978) qui, par une allitération en -b, respecte l'effet sonore produit par « gibber ». L'expression « afflicts him » (acte II, sc. 2, v. 17) est traduite par « l'afflige » en 1988**,** alors que Bonnefoy écrivait « le fait souffrir » dans les traductions précédentes. Le littéralisme est heureux ici, dans la mesure où les deux langues ont des signifiants fort proches.

Le vers « Whereon his brain still beating puts him thus » (acte II, sc.1, v.173) est traduit par « A[2] laquelle en esprit il revient toujours » dans la première version du texte ; dès 1962, Bonnefoy opte pour « Contre quoi, son esprit vient buter, toujours » : on remarque l'apparition du mot « buter » qui rend certes la phrase française plus fidèle sémantiquement à la phrase anglaise, mais rappelle aussi le son de « beating ».

[2] Les accents sur les majuscules ne figurent dans aucune des éditions des traductions de Bonnefoy. Nous reproduisons donc cette orthographe.

En choisissant des mots ayant des sonorités similaires, Bonnefoy ressemble en cela à Hamlet, qui jongle avec les mots homophones[3], à ceci près que sa tâche est plus complexe, car il œuvre à l'intérieur de deux langues. Il fait ainsi véritablement écho à l'original à travers les vocables mêmes de celui-ci. Rappelons ici que Bonnefoy considère les sons comme un élément essentiel de la construction du sens en poésie. D'ailleurs, nous le verrons, ses traductions évoluent vers la recherche sonore et musicale. En recréant la musique des mots du texte shakespearien, la pratique traduisante de Bonnefoy fait de plus en plus signe vers celui-ci, le donne à entendre, rend audible la voix de Shakespeare. Grâce aux sons, la présence du texte original est rendue bien plus palpable que par le seul truchement de la signification.

(3) Troisième cas de figure : on sera aussi sensible au fait que Bonnefoy cherche des termes français dont le nombre de syllabes est proche de celui des termes employés par Shakespeare. C'est le cas dans la traduction des trois termes que nous avons relevés ci-dessus à l'acte II, scène 2 (« afflicts » / « afflige », « remembrance » / « reconnaissance », « distemper» / « dérangement »). Autre exemple, à l'acte IV, scène 7, vers 76 : l'expression « the cap of youth » est traduite par « la toque de la jeunesse » en 1978-88 ; or, le mot « toque » est bref et incisif comme « cap » qui était auparavant traduit par « chapeau ». En outre, « toque » est monosyllabique à l'oral (du fait de la présence du –e muet), de même que « cap ».

En utilisant des mots dont le nombre de syllabes tente de reproduire celui des termes anglais, Bonnefoy se montre attentif à la musique de l'original : le décompte syllabique est en effet un élément important de la valeur sonore des mots, de leur rythme,

[3] « He [Hamlet] plays with words that have homophonic resemblance in order to expand their significance ». Philippa Berry, « Hamlet's ear », dans *Shakespeare and Language*, ed. by Catherine M.S. Alexander, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2004, p. 202.

et de ce fait, du rythme de la phrase entière. En cela, sa poétique de traducteur est proche de celle d'Henri Meschonnic, qui se propose de « traduire ce que les mots ne disent pas mais ce qu'ils font[4] », de rendre ce mouvement de la parole dans le langage qu'est le rythme.

On constate donc, dans un premier temps, que Bonnefoy est respectueux des mots employés par Shakespeare, de leur sens aussi bien que de leur qualité sonore, de leur matérialité. Sa traduction cherche à donner un écho de l'original, selon la tâche assignée au traducteur par Walter Benjamin[5], à le réincarner dans chacun de ses mots et à le rendre présent, et ce au cours d'un dialogue entre les deux auteurs. Ce talent de Bonnefoy à évoquer autant que possible les mots employés par Shakespeare par la concrétude sonore ou syllabique atteste d'un désir de fidélité à l'autre. Enfin, si l'on se rappelle qu'en poésie, la qualité sonore des mots, leur musique, est un élément essentiel de la constitution du sens, il devient évident que Bonnefoy se veut fidèle au sens profond du texte et à la manière dont Shakespeare fait passer la signification par le son de ses vocables, leur rythme, leur musique.

1.2) Une fidélité « particulière » : les choix du traducteur

Il apparaît cependant qu'une stricte fidélité lexicale n'est pas toujours respectée par Bonnefoy. Nous avons choisi le terme de « fidélité particulière » pour désigner tous ces cas de figure où le traducteur, en étant fidèle à un élément signifiant, en trahit un

[4] Titre de son article paru dans *Meta*, vol. 40, n°3, 1995, p.514-517.
[5] « The task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original ». Walter Benjamin, « The Task of the Translator », *op. cit.*, p.76.

autre ; en cela, sa fidélité n'est que partielle[6]. On ne saurait assez rappeler combien le travail du traducteur est fait de choix, et par conséquent de renonciations. Les variantes d'une traduction à l'autre montrent que, devant la difficulté de rendre certaines expressions (souvent du fait de leur densité signifiante), Bonnefoy a hésité[7], devant les nuances de sens, entre différentes traductions possibles et les choix qu'elles engagent. Ainsi, un élément de sens a été privilégié plutôt qu'un autre, ou l'accent a été placé sur tel ou tel terme ou membre de phrase.

(1) Dans certains cas, on constate que ce sont des choix nécessaires, dictés par l'absence d'équivalent littéral pour rendre l'expression anglaise, ou par une traduction de toute évidence épineuse. À l'acte I, scène 2, vers 55 : « My thoughts and wishes bend again toward France » est une expression imagée dont la concrétude comme la densité signifiante sont difficiles à rendre en français. Bonnefoy traduit « bend again toward » en 1957-59 par « se tournent vers », tentant de rester proche du sens du verbe « to bend », puis par « retrouvent » (dès 1962) qui reprend la nuance signifiée par l'adverbe « again », mais sacrifie le mouvement exprimé par le verbe anglais. Sans doute les deux termes (« bend » et « again ») auraient-ils pu être traduits (c'est ce que fait par exemple Jean-Michel Déprats qui traduit « inclinent à nouveau »), mais Bonnefoy a préféré une traduction moins explicite et plus dense. Le vers 139 de l'acte II, scène 2, présente un autre cas de figure : « I went round[8] to work », expression sans équivalent littéral, est traduite par « je suis allé tout droit au fait » en 1957-59 (puis « je suis allé droit au fait »

[6] Autre terme que nous emploierons en parallèle.
[7] Nous ne pouvons parler d' « hésitation » que de manière diachronique, au sens où les cinq traductions présentent des modifications successives, et non de manière synchronique (dans le cadre d'une même traduction), Bonnefoy n'ayant pas laissé de brouillons accessibles d'une même traduction.
[8] D'après le dictionnaire de Ben et David Crystal, *Shakespeare Words. A Glossary and a Language Companion* [with preface by Stanley Wells, London, Penguin Books, 2002], « round : openly, roundly, in a straightforward way ».

en 1962-78) et en 1988 par « j'ai fait mon travail, sans hésiter ». L'accent n'est plus sur le mouvement (« went round »), mais sur le « travail » (« work ») et sur la détermination du locuteur connotée par les termes anglais. Déprats, par contraste, traduit par « Non, j'y suis allé rondement ». Or, s'agissant des propos de Polonius qui, témoin de la rencontre de sa fille avec Hamlet, narre au roi comment il a tenté de la dissuader de revoir le prince, ces deux traductions donnent au personnage de Polonius un caractère différent. Le Polonius de Bonnefoy est plus sérieux, plus mesuré, celui de Déprats est plus spontané, s'exprime de façon plus familière.

Par ses choix de traduction, Bonnefoy s'engage dans l'interprétation du texte et montre qu'il ne s'agit pas pour lui, face aux difficultés de la langue de Shakespeare, d'en rester aux mots, ou même aux seules phrases, mais de privilégier la substance de l'original. Bonnefoy se dégage des « myopies de mot à mot » et demande à ses propres mots « de lui parler d'à peu près la même chose »[9]. Par ces derniers propos, Bonnefoy pose d'emblée l'inévitable écart qui existera entre la traduction et le texte original. Il envisage moins de reproduire l'original à la lettre que de sonder les ressources de sa propre langue, d'évoquer la substance du texte shakespearien en lui donnant, par nécessité, une autre forme en français.

(2) Dans d'autres cas, la manière dont a traduit Bonnefoy semble moins répondre à des difficultés du texte original qu'être le fruit de sa créativité poétique, comme si celui-ci voulait à son tour faire preuve de la même qualité d'invention langagière que Shakespeare, dont le vocabulaire frappe par son extraordinaire variété. La recherche lexicale et poétique de certains passages est frappante et le lecteur / traducteur, confronté à cette inventivité, en oublie la fidélité littérale. On peut le constater à l'acte 1, scène 2,

[9] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1). Entretien avec Jean-Pierre Attal (1989) », p.48.

vers 73 : l'expression « Passing through nature to eternity » exprime l'idée d'un passage, d'une traversée, mais aussi d'un départ ; or, la locution verbale « passing through » est, certes particulièrement difficile à rendre en français, mais elle possède surtout une réelle densité sémantique et de riches connotations. Bonnefoy a vraisemblablement jugé plus importante l'idée de départ, d'un mouvement de progression de la nature humaine vers l'éternité ; c'est ainsi qu'il rend « passing through » en l'étoffant par les verbes « quitter » et « regagner » : « quitter notre condition pour regagner l'éternel ». On a donc deux propositions au lieu d'une, et la finale vient concrétiser l'idée de progression. Cette traduction est fort peu littérale, mais respecte néanmoins la signification de l'expression originale. Elle frappe par sa fluidité et son équilibre et témoigne d'un réel travail sur la langue d'arrivée. Par contraste, signalons la traduction beaucoup plus littérale de Déprats : « Passer de la nature à l'éternité ».

À l'acte IV, scène 5, vers 52-53 : « Let in the maid, that out a maid / Never departed more » est rendu par « – Pucelle tu es entrée / Qui jamais n'en reviendra » ; puis en 1988 : « Une pucelle est entrée / Qui jamais n'en est ressortie » : le sens n'est rendu que partiellement ou du moins de façon peu explicite, la répétition de « maid » ne trouvant pas d'écho dans la version française. L'ambiguïté des vers français semble avoir suffi, aux yeux de Bonnefoy, sans doute sensible au fait que le français fait un usage moindre des répétitions que l'anglais. Par ailleurs, il s'agit de la chanson d'Ophélie, lieu d'un jeu poétique avec la langue. C'est cette qualité poétique qu'il paraît essentiel de préserver ici, grâce à des tournures simples et elliptiques. Ce qui frappe aussi dans cette traduction, c'est la manière dont est contournée l'allusion vulgaire, ce que ne fait pas Déprats, qui traduit : « Entra la vierge, mais vierge / Jamais elle n'en sortit ». Il semble

que Bonnefoy ne puisse aller trop loin dans le sens de la trivialité, et encore plus dans les passages lyriques.

Une équivalence stricte entre deux textes est impossible et la traduction ne relève pas de la reproduction dans une autre langue. Une distance (que l'on peut chercher à amenuiser ou à élargir[10]) subsiste nécessairement entre le texte de départ et le texte d'arrivée. La traduction de Bonnefoy ne vient pas « cloner » le texte original en le rendant par un strict mot à mot, mais vient plutôt l'évoquer, en rendre le sens à travers une autre enveloppe poétique. Dès lors, la distance ne se fait pas synonyme de trahison, mais d'inventivité poétique. L'infidélité partielle est en fait à la source d'une plus grande liberté créatrice. Tout en restant fidèle au sens de l'original, la traduction de Bonnefoy ne se veut plus enchaînée à celui-ci ; elle se présente comme un texte nouveau, ayant sa valeur propre. Plus qu'une reproduction, la traduction se fait réponse dans une autre langue et une autre poétique, attestant du dialogue entre Bonnefoy et Shakespeare ; elle confère aussi à l'idée de dialogue un sens ambigu : dans la mesure où sa traduction incorpore le texte original, lui vouant une fidélité jamais reniée, parfois simplement redéfinie, mais se veut aussi novatrice, donnant à lire la créativité de Bonnefoy, ne peut-on, en effet, parler de traduction dialectique ? La traduction de Bonnefoy apparaît comme la forme nouvelle donnée à la substance poétique du texte shakespearien ; en cela, elle peut être considérée comme l'aboutissement d'une dialectique, conçue non au sens de synthèse, mais de dépassement d'une antithèse, résolution de la confrontation entre Shakespeare et Bonnefoy.

[10] Ce qui est l'une des différences entre traduction éthique et traduction poétique.

Autre exemple des variations lexicales opérées par notre traducteur : à l'acte IV, scène 7, les deux vers « There is a willow grows askant the brook / That shows his hoary leaves in the glassy stream » (v. 165-166) sont traduits assez librement par « Au-dessus du ruisseau penche un saule, qui mire / Dans le cristal de l'eau ses feuilles d'argent » en 1962 (« mire » est préféré à « reflète », employé dans les traductions antérieures). Puis, en 1978, ils deviennent « Là où sur le ruisseau un saule se penche / Qui mire dans les eaux son feuillage gris » (« gris » est préféré à « d'argent »). La seconde version est moins littérale encore, l'adjectif « glassy » étant abandonné. C'est en fait le choix des sonorités en –i (venant compléter les sonorités en –o) qui semble avoir orienté Bonnefoy dans sa traduction. Les écarts lexicaux ont été guidés ou compensés par une fidélité aux sons.

Bonnefoy s'autorise donc à rendre sensible dans le texte la manière dont il a entendu Shakespeare. Il dit dans ses propres mots ce que lui a confié l'auteur élisabéthain et laisse entendre l'original dans la langue qui est la sienne. Sa traduction ne relève pas d'une approche littérale stricte, mais cherche plutôt à reproduire le « mode de signification » de l'original, suivant en cela la prescription de Walter Benjamin : « a translation, instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification[11] » ; elle réincarne pour ainsi dire l'original dans un autre corps signifiant.

(3) Enfin, la fidélité partielle de Bonnefoy à l'original peut être illustrée par certains cas où il respecte le sens et la formulation d'un passage, mais ajoute des mots pour les rendre plus explicites, ce que l'on peut rattacher – du moins *a priori* – au

[11] W. Benjamin, « The Task of the Translator », *op. cit.*, p. 78.

phénomène de l'allongement quantitatif[12] tel que défini par Berman. Souvent, les ajouts viennent nous dire la manière dont le texte a été traduit par Bonnefoy. « Whereto serves mercy » (acte III, sc. 3, v. 46) est traduit par « Qu'est-ce que la merci / De Dieu », expression où le mot « Dieu » sert à préciser le sens de « merci » qui, seul, n'a pas le même sens qu'en anglais. Dans cette expression, il devient synonyme de clémence, ce qui est le sens du terme anglais. De façon semblable, à l'acte IV, scène 7, vers 186, « It is our trick » est traduit par « […] c'est la loi / de notre humanité » (1988) : l'ajout du mot « humanité » développant le « our » rend le discours plus explicite et vient aussi compenser, en quelque sorte, la suppression de « custom » dans la suite de la phrase « nature her custom holds », qui devient « la nature les veut ». En ajoutant un mot là où il en supprime un autre, Bonnefoy reproduit l'équilibre lexical de la phrase grâce au procédé de la compensation. En cela, sa fidélité à l'original est « particulière » : elle respecte le texte de Shakespeare, mais n'exclut pas la créativité.

Parfois, l'ajout discret d'un terme permet à Bonnefoy d'être plus explicite en français tout en y insérant une tendance de sa propre poétique : la phrase « Could you on this fair mountain leave » (acte III, scène 4, vers 66) devient dans le français de Bonnefoy : « Pour délaisser ainsi la superbe montagne » (1988). On remarque la présence de « ainsi » qui vient compenser la perte du démonstratif « this ». Nous avons ici un cas un peu particulier, car si Bonnefoy avait respecté le démonstratif, cet ajout n'aurait pas été nécessaire. Ce changement est sans doute à rattacher à l'attrait de Bonnefoy pour l'article défini, l'un des outils linguistiques qui « permettent au poète de restituer dans l'écriture la force captivante du réel, et qui n'abolissent pas la *présence* univoque et

[12] Il faut préciser qu'il s'agit d'une des tendances déformantes condamnées par Berman, donc d'une déformation à ses yeux négative alors que Bonnefoy y voit une déformation positive.

arbitraire de l'objet[13] ». Il emploie volontiers l'article défini, car la poésie telle qu'il l'entend se refuse aux explications, aux significations et, en nommant, souhaite « permettre une participation immédiate à la flamme violente de ce qui est[14] », selon le commentaire de Jérôme Thélot. Dans notre passage, il fait ainsi surgir la montagne dans toute sa concrétude, et ce avec un outil privilégié de sa propre poésie.

Les sous-sections qui suivent proposent d'analyser plus en détail ces deux types de fidélité partielle, la première aboutissant à l'infidélité lexicale, la seconde étant synonyme de davantage de créativité de la part de Bonnefoy.

1.3) L'infidélité lexicale[15]

1.3.1) Manifestations et effets de cette infidélité

(1) L'étude comparative des cinq traductions fait apparaître un certain nombre de cas où Bonnefoy n'est pas fidèle aux termes employés par Shakespeare et opte pour une traduction non littérale. Il peut s'agir de termes n'ayant pas d'équivalent exact en français, de synonymes dont le français ne dispose pas du même référent ou de mots différents employés dans les deux langues pour désigner la même réalité ; dans certains cas enfin, tel mot anglais peut être employé de façon peu usuelle et demande à être rattaché aux propos qui le précèdent. Ainsi, à l'acte IV, scène 1, vers 1, le syntagme « these sighs, these profound heaves », dans lequel « sighs » et « heaves » sont quasi synonymes, est traduite par : « ces larmes, ces grands soupirs » (1988) ; si « larmes » est éloigné de « sighs », le français ne dispose pas de synonyme exact de « soupir ». Bonnefoy est donc contraint d'exprimer le sens global de l'expression par une réalité

[13] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 126.
[14] *Ibid*., p. 127
[15] Voir les exemples supplémentaires en annexe.

légèrement différente. On parlera ici de modulation lexicale, ce procédé de traduction « faisant intervenir un changement de point de vue, d'éclairage ou de catégorie de pensée par rapport à l'original[16] ».

(2) On peut, dans un second temps, relever un certain nombre d'occurrences plus significatives où, plutôt que d'opter pour une traduction littérale de certains termes anglais disposant d'équivalents directs en français, Bonnefoy a recours à d'autres mots plus ou moins proches[17]. Il n'est donc pas contraint par le texte original et sa traduction atteste d'un écart avec l'original souvent synonyme de créativité. Prenons l'exemple de l'expression « a rhapsody of words » (acte III, sc. 4, v. 48), qui devient « un vain bruit de mots » : pourquoi Bonnefoy a-t-il écarté le terme de « rhapsodie », qui a le même sens en français et en anglais ? Une traduction littérale aurait été possible. Ainsi, Jean-Michel Déprats traduit par « une rhapsodie de mots » et André Markowicz opte pour le même littéralisme[18]. La traduction de Bonnefoy renforce la connotation négative de l'expression. Bonnefoy use de sa liberté de traducteur pour renforcer l'une des dimensions signifiantes qu'il a perçues dans le texte. À l'acte IV, scène 4, vers 4, le terme « rendezvous », emprunté par Shakespeare au français, est traduit d'abord, de façon inattendue, par « où nous joindre » (1957 à 78), puis par « notre étape » (1988) ; si le mot « rendezvous » a un sens particulier en anglais élisabéthain, il aurait cependant été possible de conserver ce terme en français, ce que fait Déprats (traduisant par « rendez-vous »). Certes, dans ce contexte, où Fortinbras charge son capitaine d'aller informer le roi de son attaque et de le retrouver ensuite au lieu convenu, le lecteur contemporain

[16] M.C. Aubin, E. Valentine, *Stylistique différentielle et traduction*, Montréal, Sodilis, 2004, p. 4.
[17] Voir en annexe l'exemple de l'acte IV, scène 5, vers 162.
[18] « […] and sweet religion makes / A rhapsody of words » devient « […] et qui transforme/ La religion en rhapsodie de mots ».

pourrait être dérouté par le terme rendez-vous ; la traduction de Bonnefoy clarifie la signification de ce mot. Nous sommes donc ici à la frontière entre créativité et domestication, dans la mesure où Bonnefoy répond peut-être aux attentes du lecteur de la langue-culture d'arrivée.

(3) Dans la plupart des occurrences, les écarts lexicaux ne sont pas dictés par l'impossibilité d'un rendu littéral ou les contraintes de la langue, mais par des choix délibérés de Bonnefoy. S'il n'est pas de notre ressort de déterminer les intentions du traducteur, la traduction atteste en tout cas d'un désir d'innovation langagière et poétique qui engage des pertes et que l'on peut envisager comme une démarche appropriatrice. Outre le détail de tel ou tel mot, la tendance à l'écart que manifeste la traduction se retrouve dans le rendu de certaines expressions. Tel est le cas à l'acte IV, scène 1, vers 2, où la phrase « you must translate » est traduite par « Dites-la nous », puis « Dites-la » (1978-88). Cela peut apparaître comme une perte si l'on considère l'importance centrale de la notion de traduction dans la pièce de Shakespeare : comme l'a fait remarquerPatricia Parker, « Translation in its multiple senses is everywhere[19]», Hamlet jouant lui-même le rôle du traducteur, de l'*interpres*[20]. Plus loin, au vers 3, « Where is your son? » est traduit par « Où se tient votre fils? » (1988) ; « is » devient « se tient » (alors que le verbe être aurait pu être employé facilement), ce qui rend la version française plus concrète ou plus visuelle que l'original. Bonnefoy donne une certaine couleur au texte.

---

[19] Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996 - ch. V : « "Conveyers Are You All": Translating, Conveying, Representing and Seconding in the Histories and *Hamlet* », p. 155.

[20] « *Hamlet* not only recapitulates the problem of translation and go-betweens; it also (…) stages pressing contemporary preoccupations with the fidelity of translation or conveyance, transfers of property, and the role of interpreters and representatives », *ibid*, p. 181.

Voici un dernier exemple, d'une teneur un peu différente : à « Why, here in Denmark » (acte V, sc.1, v.148), Bonnefoy donne comme équivalent « Parbleu ! La raison d'Etat » ; si l'expression anglaise est particulièrement difficile à rendre dans le contexte dans lequel elle est employée (elle répond à un jeu sur le mot « grounds », désignant le lieu et le motif[21]), la traduction de « Denmark » par « Etat » correspond à une certaine lecture du texte, à une forme d'explicitation**.** On peut aussi rattacher ce phénomène au fait que Bonnefoy a tendance à éviter le particulier et le concret dans ses traductions. Graham Dunstan Martin en conclut : « There is therefore a higher degree of generality in Bonnefoy's rendering than there is even in the prose translations[22]». Ici, en effet, il traduit le particulier (« Denmark ») par le général (« Etat »). Peut-être est-ce aussi pour donner à la pièce une dimension universelle.

On voit donc combien, si toute traduction est contrainte de « dire autrement » ce que dit l'original et engage à des choix nécessaires de la part du traducteur, celles de Bonnefoy cherchent, davantage qu'à reproduire l'original, à le réincarner dans des formes nouvelles. Ses traductions possèdent ainsi une valeur, une qualité langagière qui leur est propre.

(4) À d'autres moments enfin, les options prises par Bonnefoy semblent l'expression d'un désir de travailler la langue française sans que celle-ci soit asservie aux tournures anglaises de l'original. Le caractère peu littéral de la traduction atteste en tout cas d'une relation non mimétique, mais dialectique établie entre les deux langues, dans la mesure où la langue française se laisser « informer », au sens propre du terme, par la

[21] « Why here in Denmark (…) » est la réponse du Clown à Hamlet qui l'interroge au sujet de ce qui a fait perdre l'esprit à Ophélie en demandant : « Upon what ground ? »
[22] Graham Dunstan Martin, « Bonnefoy's Shakespeare Translations », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, p. 469.

langue anglaise, sans renier les tendances stylistiques qui sont les siennes. La traduction ne cherche pas à mimer, mais à incorporer l'altérité, la langue de l'autre, en lui donnant une forme nouvelle, en accord avec la langue d'arrivée.

À l'acte V, scène 2, vers 381, « The soldiers' music and the rite of war » est traduit par « Que la musique et le rite des armes », où, outre la suppression de « soldiers », on remarque la traduction non littérale de « war » par « armes » ; puis Bonnefoy opte pour « Que la musique et la présentation des armes » (1988), le mot « présentation » ayant sans doute été suscité par « armes » (ce sont des co-occurrents). L'expression rend la substance signifiante de l'original tout en étant plus idiomatique en français. L'Autre de la langue anglaise est absorbé par la forme de la langue française. Bonnefoy use, en outre, d'une modulation qui n'est pas requise par la traduction et travaille la langue française dans le sens d'une plus grande fluidité.

Le cas de l'acte III, scène 1 peut être rapproché de celui-ci : le vers 156 : « Now *see*[23] what noble and most sovereign reason », d'abord traduit par « *Voir* maintenant cette raison noble et royale » (1957 à 1962) devient « *Entendre* cette noble, cette souveraine raison » (1978 et 1988) ; l'association des termes ayant probablement été induite par l'expression idiomatique française « entendre raison ». La traduction vient ainsi répondre à l'original et exploiter les ressources de la langue d'arrivée. Le lecteur n'a pas l'impression d'une traduction plus créative, mais plutôt d'une traduction qui cherche à faire entendre la langue française et, en cela, se fait domesticatrice.

Il va nous falloir examiner en quoi, si les idées de dialogue et de dialectique se recoupent, cette dernière nous ouvre à une autre dimension de la traduction de Bonnefoy. La traduction apporte certes sa propre réponse, une réponse inspirée par un original que le

[23] C'est nous qui soulignons.

traducteur a commencé par écouter. Mais la traduction de Bonnefoy, nous allons le voir, ne se contente pas de mettre en présence deux voix ; elle s'efforce de les associer en un chant nouveau, en une nouvelle œuvre de poésie, fondée sur la notion de fidélité particulière. Nous formulerons l'hypothèse, qui sera reprise dans notre troisième partie, que davantage qu'un dépassement, cette dialectique à laquelle conduit le dialogue initial signale un processus créateur.

1.3.2) Travail lexical et création poétique

La traduction engage donc un processus créateur dans la mesure où il ne s'agit pas de faire de la traduction une simple imitation de l'original, mais un texte à part entière. En ce que Bonnefoy s'engage dans l'interprétation du texte de Shakespeare, dans le choix des mots et leur agencement, et fait preuve d'une grande force d'invention poétique, il marque la traduction du sceau de sa présence, il fait entendre sa propre voix. Les infidélités lexicales trahissent en effet les choix et les aspirations de notre poète-traducteur.

a) Travail lexical dans le sens de l'explicitation et de la clarification

On peut remarquer que le texte de Bonnefoy se caractérise par une tendance à l'explicitation, c'est-à-dire à la clarification du texte là où Shakespeare est resté obscur ou imprécis. Certaines infidélités lexicales semblent être dues à une interprétation du sens de différents termes en fonction du contexte, voire de l'ensemble du sens de la pièce. C'est la manière dont Bonnefoy a lu le texte de Shakespeare qui est sensible dans son interprétation de plusieurs passages.

(1) *l'interprétation liée au contexte :*

Bonnefoy rend plus clair l'ensemble des acceptations et le contexte de référence de certains mots. Ainsi, à l'acte I, scène 2, le vers 73 « Passing through nature to eternity » est traduit par « quitter notre condition pour regagner l'éternel » (versions de 1962 à 88), où l'on remarque que le mot « nature » est traduit par celui de « condition », terme sans doute plus parlant pour un lecteur qui n'est plus familier avec la philosophie médiévale et les sens du mot « nature » (ce qui nous fait aussi lire cet exemple comme un cas de domestication).

À l'acte I, scène 2, vers 144, le mot « appetite » est traduit non par son homonyme français, mais par « désir » ; il s'agit là des propos que Hamlet tient sur sa mère, acerbe, fustigeant le fait qu'elle se soit attachée à Claudius. Cette traduction correspond à une interprétation plus psychologisante du texte, mais aussi à un rejet des choses du corps. En cela, comme dans sa façon de gommer le vocabulaire vulgaire, Bonnefoy s'inscrit à la suite des traducteurs français de Shakespeare qui l'ont précédé ; comme le fait remarquer Jean-Michel Déprats :

> Une des caractéristiques majeures des traductions des décennies et des siècles précédents était d'édulcorer, parfois de censurer ce qui renvoie au corps, aux fonctions corporelles, notamment à la sexualité. C'est tout le problème de la traduction de l'obscénité[24].

À l'acte V, scène 2, dans le vers 300 « Is thy union there ? », le mot « union » est à la fois à comprendre comme le bijou qu'est l'alliance et le signe de l'union[25]. Bonnefoy

[24] J.M. Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *op. cit*., p. XCVII.

[25] La version du texte établi par Henri Suhamy à partir du second quarto (Q2) donne « Is thy onyx there ? ». En effet, si Bonnefoy a utilisé les versions de John Dover Wilson (1934 / 36) et Harold Jenkins (1982), également fondées sur le texte de Q2, il ne fait pas figurer le texte dont il s'est servi dans ses traductions, qui sont unilingues. Pour des raisons d'accessibilité, nous nous sommes servis du texte établi par Henri Suhamy pour l'édition des *Tragédies* parues en 2002 dans la Bibliothèque de la Pléiade, repris dans

sent le besoin d'expliciter cela dans la version de 1978 et après, puisqu'il traduit, en allongeant le texte original : « Est-ce là ta perle ? Ta bague de mariage ? ». Peut-être cette traduction répond-t-elle à un désir de préserver le flou qui règne autour des propos de Hamlet au roi, vu les différentes versions du texte original.

Dans certains cas, Bonnefoy modifie quelque peu le texte pour qu'il soit plus parlant à un lecteur moderne. Ainsi, à l'acte III, scène 3, vers 82 : « …who knows save heaven » est rendu par « Et hormis Dieu qui sait […| »: le mot « heaven » est donc rendu par « Dieu », plus explicite. De manière similaire, à l'acte V, scène 2, le vers 10 : « There's a divinity that shapes our ends » est rendu par « […] qu'il est un Dieu / Pour donner forme à nos pauvres ébauches », où le terme « divinité », qui pourrait avec des connotations païennes, est remplacé par le nom « Dieu ».

En d'autres occasions, Bonnefoy rend plus palpables certains éléments contextuels. Ainsi, à l'acte II, scène 1, vers 47, la réponse de Reynaldo à Polonius l'envoyant espionner son fils, « Very good, my lord », est traduite par « Sans aucun doute, monseigneur », puis « Ce n'est pas douteux, monseigneur » (1962 et s.). L'ajout de la notion de doute répond à l'atmosphère d'espionnage et de soupçon qui règne non seulement dans cette scène, mais dans toute la pièce, selon l'analyse de Patricia Parker[26].

Ces écarts lexicaux correspondent à une option bien précise de Bonnefoy, qui cherche à accentuer ou à justifier telle ou telle dimension de la pièce, jusque dans l'emploi des termes. Ainsi, en ce que la traduction de Bonnefoy vient exprimer une signification présente dans l'original en la rendant explicite en des endroits du texte où

---

l'édition Gallimard « Folio théâtre » (traducteur Jean-Michel Déprats) en 2004. Les vers de l'édition Gallimard sont très clairement numérotés et c'est de cette numérotation que nous nous servons ici.

[26] Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins*, *Language, Culture, Context*, ch. VII : *Othello* and *Hamlet*:
« Spying, Discovery, Secret Faults » pp. 229-272.

elle reste en arrière-plan, elle vient manifester concrètement la substance du texte ; mais ce processus même, et les choix qu'il suppose, met aussi à jour un véritable travail créateur. La manière dont il interprète le texte shakespearien rend sensible sa présence poétique dans la traduction.

(2) *l'interprétation liée au contexte d'une scène / à la teneur de certains propos :*

Parfois, dans certaines scènes, lorsque les personnages restent flous dans leurs propos, notamment par l'emploi de pronoms indifférenciés, d'adverbes, en rendant leurs référents peu clairs, Bonnefoy rend le texte français plus précis. On en voit un exemple à l'acte III, scène 3, vers 74 : « And now I'll do it », dans le contexte où Hamlet pense à abattre son épée sur Claudius, est traduit plus explicitement par « Et je vais en finir ! » en français. Plus loin, à l'acte IV, scène 7, Laertes anticipe devant le roi sa rencontre vengeresse avec Hamlet et les propos « 'Thus diddest thou' », d'abord traduits par « Voilà ce que tu fis ! », sont rendus plus explicitement en 1978 par « Meurs comme ça ! »

À la scène 2 de l'acte V, au vers 354, les mots « How these things came about », sont traduits par « Comment ce drame s'est produit ? » où, en remplaçant « things » par le terme plus précis « drame » en français, Bonnefoy rend le sens de ce passage plus explicite[27], ce à quoi contribue également la tournure interrogative.

Enfin, dans cette tendance à l'explicitation, Bonnefoy n'échappe pas au fait de rendre sa propre interprétation de certains propos plus nette. Le vers 122 de l'acte V, scène 2, « Is't not possible to understand in any other tongue », est d'abord traduit par

[27] Il s'agit du passage où Horatio, pleurant la mort de Hamlet, fait promesse de faire connaître les événements terribles qui se sont produits.

« Ne pouvez-vous pas comprendre chez un autre que vous votre façon de parler ? » (1957 à 1959), ce qui permet à Bonnefoy de clarifier ce que signifie « other tongue » dans le contexte : non pas une autre langue, mais une autre façon de parler. La seconde version (1962 à 1988) reste sensiblement la même : « Ne comprenez-vous pas votre parler chez un autre ? », mais il nous faut ici remarquer que, outre la clarification sémantique qu'elle opère, la traduction de Bonnefoy met moins l'accent sur un problème de langue que sur l'impossibilité de la communication entre Hamlet et le courtisan, entre deux mondes, entre le soi et l'autre… Risque que court justement le traducteur.

(3) *l'interprétation liée au caractère d'un personnage*

Enfin, dans certains cas, par les modifications qu'il opère au fil de ses traductions, Bonnefoy rend plus sensible l'impact des propos de certains personnages, ou leur caractère. La scène 1 de l'acte II, au vers 29, en donne un exemple : « You must not » est d'abord traduit par « Et surtout » puis « Car, surtout » (dès 1962), léger changement qui correspond mieux au ton didactique de Polonius. Ce ton didactique réapparaît dans la traduction des vers 64-65 de l'acte II, scène 1 : « So by my former lecture and advice / Shall you my son : you have me, have you not ? ». La traduction française est travaillée dans le sens d'une version qui rend plus sensible ce ton : de « Ainsi, grâce à ma leçon et à mes conseils, / Parviendrez-vous à mon fils. Vous m'avez compris Reynaldo ? », on passe à « Bien, cette leçon là, et mes conseils / Appliquez-les à mon fils. Vous m'avez compris Reynaldo ? » ; on constate que « Ainsi » devient « bien », « leçon » devient « leçon là » et « parviendrez-vous » devient « appliquez-les », ce qui rend les propos plus insistants. Ce n'est plus une question qui est posée, mais un ordre qui est donné, ce qui modifie le rapport de force.

Bonnefoy cède à la tentation de s'écarter du texte pour rendre plus explicite son interprétation ; c'est encore le cas à l'acte V, scène 2, vers 30-31 : « Or I could make a prologue to my brain / They had begun the play » : Bonnefoy propose en 1988 « Avant que je n'ai pu la lui expliquer / Mon cerveau avait commencé la pièce »[28]; ici, ne sont donc pas les comédiens qui jouent la pièce, mais le cerveau d'Hamlet… Par cette traduction, Bonnefoy rend sensible le caractère très intellectuel, très tourmenté de son personnage principal et la lecture qu'il fait de sa folie.

Romy Heylen remarque aussi que, dans l'édition de 1988, les personnages féminins sont plus travaillés. Leurs propos sont plus directs, plus incisifs, ce qui se manifeste dans le lexique et la syntaxe ; ils gagnent aussi en complexité par le rendu des rimes. Elle donne entre autres l'exemple de la scène 5 de l'acte IV, dans lequel Bonnefoy a aussi bien repris les chants d'Ophélie que les propos de la reine :

> Bonnefoy completely rewrote Ophelia's song in IV, V; whereas he translated them in *rime riche* in the 1962 version, the 1988 version accords them more complexity in their largely alternating rhyme schemes. The queen's lines in this scene (before she sees the now crazed Ophelia) have been rendered less ambiguous[29].

Elle cite, à l'appui de cette dernière remarque, les vers 17 à 20 de cette scène et la manière dont Bonnefoy les a rendus en 1962, puis en 1988 et les commente :

> To my sick soul, as sin's true nature is,
> Each toy seems prologue to some great amiss.
> So full of artless jealousy is guilt
> Il spills itelf in fearing to be spillt
>
> is initially rendered by Bonnefoy in an abstract, dense, almost neoclassical terms (1962) :

[28] Seul le vers 30 varie selon les versions, ce qui ne modifie pas la teneur de notre remarque.
[29] R. Heylen, *Translation, Poetics and the Stage. Six French* Hamlets, p.106.

> A mon âme malade, et c'est la loi du péché,
> Le moindre rien semble l'annonce de grands troubles.
> Le crime est si inquiet, et si gauchement,
> Qu'il fait de son effroi l'artisan de sa perte[30].

By 1988, however, his translation has become much more evocative and straightforward:

> A mon âme malade, et c'est cela le péché,
> Un rien semble l'annonce de grands malheurs.
> On est si anxieux, quand on se sent coupable,
> Si démuni qu'on meurt de craindre la mort[31].

On voit donc comment, en travaillant leur langage, Bonnefoy oriente différemment l'attitude de ses personnages, comment son interprétation de leur caractère – et l'évolution de cette interprétation – se fait sensible dans ses traductions.

b) Une traduction dans laquelle Bonnefoy assume son interprétation

Bonnefoy rend sensible sa présence de traducteur dans le texte par le caractère explicite de son interprétation du texte dans sa globalité, ce qui se fait de plus en plus évident au fil des traductions. Cette présence interprétative se manifeste essentiellement à travers le travail lexical et le jeu avec les termes et les champs sémantiques.

À l'acte II, scène 2, vers 7-9, dans les paroles du roi, la folie d'Hamlet est synonyme de perte de la raison, dont le réseau lexical est marqué dans la première traduction de Bonnefoy : « Quelles raisons, / Outre la mort d'un père, ont eu le pouvoir / De l'empêcher ainsi de se contrôler, / Je ne puis le comprendre » (1957-62). La traduction des deux derniers vers est différente en 1988 : à la fois plus proche du texte et associant la folie à une scission intérieure : « […] le rendre étranger à lui-même, / Je n'en ai pas

[30] *Ibid*.
[31] *Ibid*., p.107.

idée ». L'interprétation que Bonnefoy fait du caractère d'Hamlet et l'évolution de celle-ci sont donc rendues sensibles par la progression des traductions. Hamlet est un personnage scindé de l'intérieur après l'apparition du spectre. Bonnefoy écrit à propos de la pièce en 1978 :

> *Hamlet* est bien, profondément, spécifiquement, la problématique d'une conscience qui s'éveille à cette condition la veille encore inconnue et imprévisible : un monde déstructuré, des vérités désormais partielles, concurrentes, contradictoires, de la signification tant qu'on veut, et bien vite trop, mais rien qui ne ressemblera à un sacré, à du sens[32].

Hamlet a perdu le sens de ce qui l'entoure, mais aussi de la personne qu'il est, comme si la scission intérieure accompagnait la séparation avec un monde dans lequel il ne se reconnaît plus.

Dans l'acte III, au vers 133 de la scène 4, les propos de la reine « Nothing at all, yet all that is I see » sont d'abord traduits assez littéralement par Bonnefoy, qui écrit : « Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est ici » (1957-59) et « Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est » (1962) ; puis, dans la dernière version, les termes laissent entendre une perception différente de la folie d'Hamlet : « Rien. Et pourtant je vois tout ce qu'on peut voir » (1988) ; ce n'est plus la réalité indubitable de « ce qui est » qui est affirmée, mais celle, plus contestable, de « ce qu'on peut voir » qui est dite par la reine, n'ayant pu voir le fantôme du roi. D'une part, la reine évoque les capacités humaines et leurs limites, d'autre part, si on lit ces propos différemment, on peut faire un lien entre les perceptions et capacités individuelles, l'esprit de chacun. Le monde est comme on le voit…

Enfin, dans la même scène, les vers 159 à 161 : « Nature is fine in love where 'tis fine, / It sends some precious instance of itself / After the thing it loves » sont traduits par Bonnefoy de façon très personnelle, puisqu'il fait porter son attention sur le mot « fine »,

[32] Y. Bonnefoy, « Readiness, ripeness : *Hamlet, Lear* », *op. cit*., p.74.

c'est-à-dire sur l'idée de préciosité, de raffinement, et finalement d'artifice, ce qui produit presque un oxymore dans son association avec le mot « Nature ». Bonnefoy traduit ainsi par le mot « art » (« Nature is fine in love » devient « Quel art dans ceux qui aiment ! » en français, dans toutes les versions du texte), ce qui est un réel écart lexical par rapport au texte original. De plus, Bonnefoy ne conserve pas le registre abstrait de ces vers, mais actualise leur sens en les incarnant : ce n'est plus la nature qui aime, mais des êtres humains (« ceux »). On retrouve, dans la traduction de ce passage, deux thèmes clés de la poésie de Bonnefoy : sa lutte contre l'illusion de l'art qui se veut image et son désir de rendre la présence, en l'incarnant dans le *hic et nunc* de la parole poétique. La traduction de ce passage rend donc la voix de Bonnefoy particulièrement audible.

Cette façon dont Bonnefoy rend sensible sa lecture et son interprétation du texte confirme notre hypothèse d'une traduction dialectique, le texte de la traduction montrant que l'original a été compris, assimilé, pour être dépassé par le traducteur en une œuvre nouvelle, fruit d'une rencontre entre deux esprits et deux poétiques.

2) La « forme » des mots et le travail de la langue

2.1) Formes verbales et liberté interprétative

(1) Dans le cadre du travail de Bonnefoy sur la langue, abordons d'abord la question des formes verbales. Si Bonnefoy est, dans la plupart des cas, respectueux des modes, des temps et de la forme des verbes, on peut néanmoins relever un certain nombre

d'occurrences où il s'autorise une certaine liberté[33]. Certes, les choix que Bonnefoy opère restent fidèles au contexte et à la chronologie des événements en anglais et vont dans le sens de l'usage en français, mais ils témoignent d'une sensibilité aux ressources de la langue d'arrivée.

À l'acte III, scène 3, vers 34, « I'll call upon you ere you go to bed, / and tell you what I know » est traduit par « Avant votre coucher je viendrai vous voir / Et vous redirai ce que j'ai appris », puis « vous dirai ce que j'aurai appris » (1988). Par l'emploi du passé composé (« j'ai appris »), le français montre qu'il préfère marquer davantage l'antériorité que l'anglais (qui se sert du présent) ; plutôt que le passé composé, Bonnefoy choisit finalement le futur antérieur (« j'aurai appris »), plus régulier en termes de concordance des temps, mais qui renforce aussi l'antériorité de l'action. Plus loin, au vers 45 de l'acte IV, scène 5, « say you this » est traduit par « vous répondez », puis « vous répondrez » (dès 1962) ; dans cette expression d'un potentiel (« When they ask you what you mean, say you this »), l'impératif futur apparaît plus régulier.

Bonnefoy s'autorise ces variantes dans la mesure où elles font partie du travail du traducteur, mais il aime moduler avec les tournures d'usages dans la langue d'arrivée. Tout en étant respectueux du texte original, sa traduction possède donc sa propre fluidité. Ici se révèle un fait intéressant : il semble qu'en différentes occasions, l'enjeu du travail de Bonnefoy est moins d'être plus proche du texte original que de travailler la traduction pour elle-même.

(2) C'est cet aspect créatif du travail traductif de Bonnefoy que nous aimerions mettre en valeur dans les exemples suivants, où l'on peut lire une intervention plus

[33] Remarquons que c'est aussi le cas de Gide dans sa traduction de 1944 : il change assez librement le mode et le temps des verbes. Voir Jean-Claude Noël, « L'art de la traduction chez Schwob et chez Gide, à partir de leurs traductions de l'*Hamlet* de Shakespeare », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1969, n°34, p. 190-191.

personnelle de sa part : le changement des temps verbaux vient en effet refléter une certaine lecture du texte. À l'issue d'un dialogue avec la langue du texte original, Bonnefoy fait entendre ses propres réponses.

Tandis que les propos de Claudius « Then I'll look up » (acte III, scène 3, vers 50) sont au futur en anglais, ils sont traduits par le conditionnel français « je pourrais relever la tête ». Il s'agit du passage dans lequel Claudius se repent de son crime et envisage de prier pour obtenir le pardon. Or, l'emploi du conditionnel accentue l'interprétation selon laquelle Claudius ne croirait pas à son pardon possible. Remarquons en passant que Déprats choisit lui de traduire par le futur « Alors, je lèverai les yeux ». Notons que l'usage du conditionnel se poursuit dans la suite du passage : le vers 51 « my fault is past » est rendu par « Mon crime ne serait plus ». Si le vers 52 « Can serve my turn » était d'abord traduit par un futur : « Me conviendra ? » dans les premières versions de la traduction, Bonnefoy lui substitue le présent « Peut convenir » (1988) ; Claudius envisage moins de prier dans le futur que dans l'instant, et ce d'autant plus qu'il a bien du mal à se convaincre de l'efficacité de sa prière. Cet emploi du présent semble en accord avec l'usage précédent du conditionnel et l'interprétation que cela vient refléter. Ainsi, jusque dans le travail sur les temps verbaux, Bonnefoy nous donne à lire son interprétation de la psychologie des personnages.

Si ces variations viennent répondre à un travail nécessaire de la part du traducteur, soucieux de la cohérence du texte en langue d'arrivée, elles montrent aussi que Bonnefoy s'implique personnellement dans le processus traducteur et propose une certaine lecture du texte original ; il est présent dans sa traduction. Mais, si l'on en croit Meschonnic, « toute lecture véritable est donc une "écriture-lecture" et, de même, toute écriture est une

écriture-lecture [34]». Or la traduction est lecture véritable, elle s'inscrit dans la chaîne de ré-énonciations à laquelle donne lieu toute œuvre, elle est réactualisation[35]. Et, comme le fait remarquer Pascal Michon commentateur de Meschonnic, cette réactualisation qu'est la traduction est nécessairement créative[36].

2.2) La nature des mots : dialectique entre deux langues

2.2.1) De l'adjectif au nom[37]

Un traducteur n'est que rarement en mesure de respecter, dans le passage d'une langue à une autre, la nature des termes traduits. Cependant, Bonnefoy fait un usage extensif du procédé de la transposition, c'est-à-dire le remplacement d'une catégorie grammaticale par une autre[38]. On relève ainsi quelques noms rendus par des adjectifs, des participes passés ou des verbes et l'une ou l'autre tournure nominale qui deviennent des expressions verbales, mais c'est bien davantage la prédilection de Bonnefoy pour les noms (ou les tournures nominales) qui est tangible. Selon sa conception de la poésie, il faut nommer pour comprendre ce qui est ; la poésie se définit alors comme l'intériorisation du monde sensible[39]. Ainsi, « puisqu'elle vise l'intériorisation des substances, l'œuvre de Bonnefoy accorde au substantif la prédominance sur les verbes et les adjectifs[40] ». C'est ce que démontrent en effet ses différentes traductions de *Hamlet*,

---

[34] P. Michon, « Poétique restreinte, poétique généralisée », *La force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre de Henri Meschonnic.* Sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 30. Voir Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, *op. cit*., p. 176.
[35] Nous reviendrons sur ce point de manière plus approfondie dans notre dernier chapitre.
[36] P. Michon, *loc. cit.*, p. 30.
[37] Voir les exemples supplémentaires en annexe.
[38] Là encore, étrange point commun, ce procédé est fréquemment utilisé par André Gide dans sa traduction : « Gide change la nature et la fonction des mots », remarque Jean-Jean Claude Noël, « L'art de la traduction chez Schwob et chez Gide, à partir de leurs traductions de l'*Hamlet* de Shakespeare », p. 190.
[39] Voir J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 121.
[40] *Ibid*., p. 130

où l'on remarque la fréquence des occurrences du remplacement d'un adjectif qualificatif par un nom. La dialectique entre deux langues de poésie donne donc forme à la traduction. Prenons appui sur des exemples[41].

L'adjectif « thorny » (acte I, scène 3, vers 48) est traduit d'abord par « épineux », puis par le substantif « ronces » (dès 1978). À l'acte I, scène 4, vers 61, « a more removed ground» est traduit d'abord par « un lieu plus écarté », puis « un lieu plus à l'écart » (à partir de 1978) ; le participe passé employé comme adjectif « removed » est donc remplacé par un nom. On remarque également la substantivation de l'adjectif « écarté » en « l'écart », procédé de dérivation impropre qui est fréquent dans l'écriture de Bonnefoy[42]. Plus loin, à l'acte III, scène 2, vers 76, l'expression « damned ghost » est rendu par « spectre de l'enfer » : « damned » devient donc le nom « enfer ». Il est notable que l'adjectif est remplacé ici par un nom introduit par la préposition « de », ce qui est fréquent dans l'écriture de Bonnefoy. Jérôme Thélot remarque en effet que « [l]a poésie de Bonnefoy répugne aux adjectifs et remplace souvent un nom accompagné d'un adjectif par deux noms qu'unit la ligature *de*. Cela permet la transformation de 'l'épars' en 'indivisible', en réalités substantielles[43] ». Enfin, dans ces deux derniers exemples, et dans bien d'autres encore, signalons que la transposition s'accompagne d'une modulation, changement de point de vue qui est ici le fait d'un travail langagier de la part de Bonnefoy afin de respecter la tendance propre de la langue française – à savoir la prédominance des substantifs –, tendance qui est aussi caractéristique de sa propre écriture.

[41] Voir également les exemples en annexe.
[42] J. Thélot, *op. cit.*, p. 136.
[43] J. Thélot, *op. cit.*, p. 132.

L'expression « the strong law » (acte IV, scène 3, vers 3) était traduite par « la rigueur de la loi » entre 1957 et 78, où l'on remarque le schéma de construction nom + complément du nom, que Bonnefoy affectionne, comme nous l'avons signalé dans l'exemple précédent. Cependant, cette expression est condensée en « la loi » en 1988, version dans laquelle l'adjectif disparaît pour ne laisser qu'un seul substantif.

On constate une légère accentuation de cette propension à remplacer des adjectifs par des noms dans la dernière traduction de 1988, comme si, à l'issue d'un dialogue avec Shakespeare, Bonnefoy assumait les tendances de sa propre langue. Le recours préférentiel aux noms n'est pas seulement une tendance de la poésie de Bonnefoy, mais un trait caractéristique de la langue française, selon les linguistes, qui emploie plus volontiers des substantifs là où l'anglais emploie des adjectifs. Ici, la dialectique ne s'achève pas par un dépassement particulier, car la langue du texte d'arrivée, le français, reprend ses droits.

Bonnefoy n'est pas sans avoir mené une réflexion sur les aspirations contraires des deux langues ; il caractérise ainsi la langue anglaise par sa « grande aptitude à la notation des aspects, qu'ils soient du geste humain ou des choses[44] ». Ce que révèle au contraire la langue française « 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 support d'attribut qu'auront à déterminer et différencier les diverses sortes de connaissances[45] ». Les aspects d'un côté, les entités de l'autre : on comprend aisément comment l'anglais choisira les adjectifs lorsque le français se tournera vers les substantifs pour décrire une même réalité.

---

[44] Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », p. 257.
[45] *Ibid*., p. 260.

Cette préférence de Bonnefoy pour les noms plutôt que les adjectifs va donc dans le sens de la langue française et de sa façon d'appréhender la réalité dans le langage. À l'issue d'un échange dialectique entre les textes et les langues, la traduction française assume ses caractéristiques linguistiques, que Bonnefoy adopte et renforce. La traduction, dans sa relation avec l'original, doit aussi savoir « lui faire face et lui tenir tête[46] » ; la dialectique engage en effet un double mouvement d'affirmation et de négation avant de se résoudre par un dépassement. Mais ici, ce dépassement ne se fait pas dans le sens d'une conciliation des tendances des deux langues puisque le français réaffirme ultimement ses tendances propres. Il nous faudra examiner, dans notre dernière partie, dans quelle mesure la traduction de Bonnefoy obéit à la domestication de l'original.

2.2.2) Des tournures verbales aux tournures nominales

(1) Fréquents sont aussi les cas où Bonnefoy remplace une tournure verbale par une tournure nominale. Il est certes possible de rattacher cette abondance de tournures nominales au constat des linguistes et des comparatistes ; dans ce sens, Charles Bally note que le français, « bien loin […] de rechercher le devenir des choses, [il] présente les événements comme des substances[47] ». Tandis que l'anglais, plus dynamique, aurait volontiers recours au verbe, le français marquerait sa préférence pour les substantifs. Bonnefoy semble aller dans le même sens lorsqu'il caractérise la langue anglaise comme plus apte à décrire les événements ; il écrit ainsi qu'en anglais « [u]ne nuée d'expressions permettent de saisir avec autant de précision que de promptitude la façon dont

[46] Selon les propos de J.Y. Masson, « Territoires de Babel. Aphorismes », *in Corps écrit*, n°36 (« Babel et la diversité des langues »), p. 158.
[47] Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 2e éd., 1944, § 591. Cité par J. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, p. 102.

l'événement – tout devient événement – se propose à la conscience immédiate[48]». Le français au contraire préfère nommer des entités, des essences, et fait donc du nom son instrument privilégié. Cependant, cette prédilection de Bonnefoy pour les noms est une des tendances de sa propre poésie. Il recourt plus volontiers à des substantifs qu'à des verbes ou à toute autre catégorie de discours.

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 impersonnelle en « on » qui aurait sans doute été plus lourde. Autre exemple, la façon dont la formule « 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 », qui est d'ailleurs l'un des substantifs les plus employés par Bonnefoy dans sa propre poésie.

Le recours préférentiel de Bonnefoy aux substantifs apparaît clairement. Jérôme Thélot note que souvent les phrases de Bonnefoy commencent ou finissent par un nom, que la syntaxe est soumise aux noms[49]. Le rôle et la force donnés aux substantifs en sont d'autant plus nets : en nommant, Bonnefoy cherche à donner un accès direct à ce qui est, à la réalité telle que les noms semblent la condenser. Car, comme nous le verrons plus loin, Bonnefoy cherche moins à exprimer des essences par les substantifs que le réel vers lequel ils pointent et qu'ils tentent de rassembler ; tel est l'objectif qu'il assigne à un usage poétique de la langue.

---

[48] Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *op. cit*., p. 257.
[49] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 131.

(2) Dans quelques cas où, si l'on parlera de modulation peut-être davantage que de transposition, une tournure verbale étant préservée dans le texte français, l'idée exprimée par le verbe anglais est néanmoins reprise par un nom dans la traduction française. Ainsi, au vers 174 de l'acte III, scène 4, « To punish me with this and this with me » devient « Pour que je sois son châtiment et lui le mien » ; la tournure verbale subsiste donc dans la version française ; néanmoins, l'idée exprimée par le verbe « to punish » est exprimée par le nom « châtiment ». Dans la phrase « There's such divinity doth hedge a king » (acte IV, scène 5, vers 121) : le verbe « hedge » est rendu par le nom « haie » dans « Une haie si sacrée protège les rois » (traduction de 1957 à 1978), expression qui conserve cependant une structure verbale. Toutefois, le mot « haie » disparaît en 1988, dans une traduction plus originale, mais qui reste fidèle à la syntaxe de l'anglais : « Tant de sacré enveloppe les rois ».

L'importance que Bonnefoy donne aux noms dans sa manière de traduire, ceux-ci étant porteurs du sens, est sensible ici encore. Mais comment peut-on interpréter ce recours incessant à la transposition de verbes en substantifs ? Antoine Berman a relevé la fréquence du procédé de la transposition dans les traductions de Shakespeare par Bonnefoy ; il le rattache à la *rationalisation*, tendance déformante qui touche au premier chef la structure syntaxique de l'original, mais qui surtout « anéantit aussi un autre élément prosaïque, *la visée de concrétude* :

> Qui dit rationalisation dit abstraction, généralisation (…). La rationalisation fait passer du concret à l'abstrait, pas seulement en ré-ordonnant linéairement la structure syntaxique, mais, par exemple, en traduisant des verbes par des substantifs, en choisissant, de deux substantifs, le plus général[50].

[50] A. Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *op. cit.*, p. 53.

Voilà précisément ce que fait Bonnefoy dans sa traduction de *Hamlet*. Or, s'il est vrai que Bonnefoy a largement recours aux substantifs pour traduire des verbes, il est nécessaire d'éclairer ici la signification et la valeur qu'il donne à ces substantifs.

Bonnefoy reconnaît la prédilection du français pour le monde de l'intelligible, tandis que l'anglais semble davantage attiré par la réalité sensible. Selon une tendance à vouloir identifier réalité et raison, que Bonnefoy nomme « le principe d'identité », la langue française a tendance à vouloir classer les éléments du réel en entités intelligibles et à exclure toute réalité qu'elle ne nomme pas. Les noms se font ainsi porteurs de concepts, d'essences. Dès lors, la langue et la poésie française font usage d'un nombre plus restreint de vocables : la poésie de Racine est la plus parfaite représentante de ces tendances de la langue française. Mais depuis Baudelaire et Rimbaud, la poésie française a commencé à renier ce règne de l'Idéal pour s'ouvrir à la réalité des choses et des êtres, au réalisme de la langue anglaise. Voilà ce qui a rendu possible une communication entre les deux langues, malgré leurs métaphysiques contraires : l'idéalisme d'un côté, le réalisme de l'autre. Cet échange, que Bonnefoy juge essentiel en ce moment critique de la poésie moderne, il peut se faire sous le signe de l'« idéalisme renversé » pour la poésie française, c'est-à-dire un idéalisme ouvert au réalisme de l'anglais, à sa concrétude. Certes, le terme d'idéalisme renversé indique bien que la poésie française ne doit pas renier les tendances profondes de sa langue, mais les laisser être informées par la métaphysique profonde de la poésie de langue anglaise ainsi que son regard sur le monde. C'est finalement le réel, l'individualité de chaque être et de chaque chose que la poésie française doit s'exercer à exprimer. Pour le dire avec les termes de Bonnefoy, c'est la « présence » à laquelle le poète moderne doit aspirer. Telle est la tâche que Bonnefoy assigne à la poésie telle qu'il la conçoit : rassembler le réel dans les mots, ne serait-ce que dans l'instant de la

dénomination. La parole du poète vise selon lui à restaurer une unité avec ce qui est. « Dans la forme de poésie que je tiens pour la seule vraie, les mots profonds (…) portent la promesse de l'être[51] », écrit Bonnefoy. Les mots ne doivent plus exprimer des essences abstraites mais le réel, l'être. La poésie « d'une langue d'essences comme le français » a ainsi pour tâche « de constituer ou de retrouver l'ordre profond, infra-conceptuel, au sein duquel le poète pourra se vivre comme présence[52] » ; la parole du poète cherche ainsi à rassembler, à réunir ; elle tente de ranimer les mots en réveillant en eux la flamme de l'être. Ainsi, les mots tels que les emploie Bonnefoy, et surtout les noms, cherchent à exprimer l'être et la présence, condensent en eux le réel, dans l'immédiateté de la parole poétique.

À l'issue de ce détour par la réflexion de Bonnefoy, il apparaît que les propos de Berman ne sont pas pleinement justifiés et que la façon dont Bonnefoy traduit les verbes anglais par des noms est difficilement rattachable au procédé de la rationalisation défini comme passage du concret à l'abstrait. Si l'on se rappelle que, pour Bonnefoy, traduire Shakespeare correspond à traduire de la poésie, c'est-à-dire faire un usage poétique de la langue française, on comprend dès lors que les mots – et *a fortiori* les substantifs – ne sont pas porteurs d'essences ou de concepts. En employant les substantifs en grand nombre et en les substituant aux verbes, il n'aspire donc pas, selon nous, à exprimer des essences et à orienter son texte dans le sens de l'abstraction. C'est au contraire une plus grande concrétude qu'il semble chercher, dans la mesure où les noms sont particulièrement propres à ouvrir la voie vers l'être, à se faire évocateurs de la présence.

---

[51] Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *op. cit*., p. 254.
[52] *Ibid*., p. 268

En traduisant les verbes de l'original par des substantifs français, Bonnefoy ne remplace pas le concret par l'abstrait mais, à la manière d'exprimer le concret propre à la langue anglaise, il répond par la manière propre à la langue française. Il respecte donc la visée de concrétude du texte shakespearien tout en la servant par les ressources de la langue française, ou la façon dont il envisage celle-ci dans le cadre de son emploi poétique. En désignant les objets réels par les noms, la poésie à laquelle il aspire considère que cet objet peut être notre accès à l'être et notre salut, pour peu que nous sachions nous libérer de la domination du concept. Dans la mesure où le langage de cette poésie s'ouvre à l'objet le plus autre, le plus au-dehors, le moins dicible, qui est la pure présence, elle peut dépasser la description conceptuelle et se jeter dans ce qui est. Et en cela, elle rejoint l'œuvre de Shakespeare. La traduction de Bonnefoy cherche à s'ouvrir à l'être, à la réalité dans sa concrétude, et non à s'enfermer dans les abstractions du concept.

Davantage qu'un dialogue, l'idéalisme renversé atteste de l'accomplissement d'une dialectique, d'une synthèse entre deux langues et deux poétiques contraires, ou plutôt d'un dépassement de l'opposition entre celles-ci. Par les substantifs, qui incarnent pour lui une certaine réalité d'être, Bonnefoy vient dire la concrétude du réel exprimée par Shakespeare au moyen des verbes. On peut d'ailleurs rétroactivement appliquer cette analyse à la façon dont Bonnefoy remplace les adjectifs de Shakespeare par des noms : il s'agit de servir le même dessein d'expression du monde sensible, mais ce, grâce aux moyens propres à la poésie française telle que Bonnefoy la pratique.

À travers l'idéalisme renversé, la langue poétique de la traduction manifeste son ouverture à l'autre, car elle incorpore son mode de signification. Cette langue peut illustrer que la tendance idéaliste de la poésie française a su s'ouvrir au réalisme de la

poésie anglaise, si l'on applique les catégories forgées par Bonnefoy, et se révéler résolution du conflit entre deux langues aux métaphysiques contraires. En ré-exprimant la substance poétique de l'original et en lui donnant une forme nouvelle, qui a ses caractéristiques et ses qualités propres, la traduction atteste de l'aboutissement de la dialectique. Qualifier cette traduction de dialectique a d'autant plus de sens que toute dialectique n'est qu'une réponse provisoire qui porte en elle les germes de sa propre destruction et qui est vouée à être dépassée et remplacée. Bonnefoy, en effet, n'a-t-il pas sans cesse relancé le processus dialectique en reprenant sans cesse sa traduction ?

2.3) Le nombre des mots : manifestation de la poétique de Bonnefoy

(1) Il est bien sûr des cas où le traducteur doit nécessairement avoir recours à un pluriel pour rendre un singulier ou un singulier pour un pluriel, car les usages du français et de l'anglais diffèrent. Il n'y a pas de correspondance entre les usages du collectif et du singulatif entre les deux langues[53]. À l'acte I, scène 1, vers 122, « the fates » est traduit par la destinée ; certes, on aurait pu avoir « the fate » (le destin), mais le pluriel fait vraisemblablement allusion aux Parques (« the Fates ») coupant le fil de la destinée. Dans la scène 2, au vers 80, « the eye » (« No, nor the fruitful river in the eye ») est traduit par « des yeux », car le singulier français (« l'œil ») aurait sans doute paru étrange[54]; notons qu'en 1988, Bonnefoy traduit par « les yeux seuls », ce qui est une façon de rendre le singulier, également surprenant en anglais.

(2) Cependant, de la même manière qu'il s'autorise un certain nombre d'écarts et de variations quant à la nature des termes employés par Shakespeare, Bonnefoy joue avec

[53] Voir J.P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, p. 119
[54] Déprats opte pourtant pour le singulier et traduit : « Non, ni la prodigue rivière dans l'œil »

le nombre des mots ; il lui arrive ainsi de rendre un singulier par un pluriel lorsque le français aurait disposé d'un équivalent singulier. L'exemple suivant participe à la fois du respect de l'usage et du choix de Bonnefoy : à l'acte IV, scène 5, vers 153, la formule « Burn out the sense and virtue of mine eye » est traduit d'abord par « Consumez le pouvoir et la vie de mes yeux », puis par « Brûlez mes yeux, faites-en de la cendre » (1988) ; dans les deux cas, le singulier « mine eye » est rendu par un pluriel ; or, recourir au singulier aurait été possible. Peut-être Bonnefoy a-t-il cherché à compenser, par le procédé inverse, toutes les fois où il a traduit un pluriel par un singulier.

Les exemples suivants relèvent très clairement d'une option prise par notre traducteur en faveur du pluriel Au vers 32 de l'acte I, scène 1, le terme « our story » est d'abord rendu par « notre dire », puis par « nos paroles ». Plus loin, à l'acte IV, scène 5, vers 121, la phrase « There's such divinity doth hedge *a king*[55] » est rendue par « Une haie si sacrée protège *les rois* », puis « Tant de sacré protège *les rois* » (1988) ; dans les deux versions, Bonnefoy opte pour le pluriel, ce qui lui permet d'exprimer une vérité générale aussi bien qu'un singulier précédé de l'article indéfini.

(3) Si l'on remarque donc quelques passages du singulier au pluriel, les modifications opérées par Bonnefoy sont cependant bien plus fréquentes dans le sens du pluriel vers le singulier[56]. Les exemples suivants en témoignent : aux vers 102-103 de l'acte II, scène 1, Shakespeare écrit : « As oft as any passions under heaven / That does afflict our natures », ce que Bonnefoy rend par « A chaque fois qu'ici-bas nos passions / Affligent notre nature », où l'on remarque le singulier « notre nature » (1988). Auparavant, il avait traduit par « Tout autant qu'aucune passion qui soit au monde / pour

[55] C'est nous qui soulignons.
[56] Voir les exemples supplémentaires en annexe.

notre accablement », où frappent le singulier de « passion » ainsi que la tournure « pour notre accablement », qui attestent par ailleurs d'une traduction moins littérale, mais aussi d'une préférence nette donnée au singulier dès la première version de la traduction. Là encore, les tendances propres à la poésie de Bonnefoy et son attachement aux noms singuliers se font sentir.

À la scène 2 du même acte II, l'expression du vers 493, « The very faculties of eyes and ears », est traduite par « Notre oreille et notre œil », puis « De l'œil et de l'oreille ». Dans les deux cas donc, deux noms pluriels sont rendus par des singuliers ; peut-être Bonnefoy a-t-il jugé qu'il était plus facile d'employer les mots « œil » ou « oreille » dans ce contexte, qui précise en quelque sorte le rôle de chaque organe[57] ; toujours est-il que cette traduction vient en quelque sorte compenser les fois où, comme nous l'avons vu précédemment, il a opté pour le pluriel en traduisant « the eye » par « les yeux ». Remarquons aussi que la traduction par le singulier oriente ici la traduction dans le sens de l'abstraction propre à la poésie française, d'une part, et confirme la tendance de Bonnefoy à préférer le général au particulier[58].

Dernier exemple, celui de la scène 7 de ce même acte IV : au vers 21, le mot « graces » dans « Convert his gyres to grâces […] » est traduit successivement par « parure », puis « grâce » (1978) et à nouveau « parure » ; le singulier est donc toujours préféré au pluriel. En outre, la traduction par le mot « parure » donne aux propos du roi une connotation différente : il est en train d'expliquer à Laërtes qu'il ne peut punir Hamlet pour son crime du fait de l'affection que le peuple lui porte, transformant « ses travers en grâces » (littéralement). En traduisant le mot « graces » par « parure » plutôt

[57] S'étonnant avec amertume de la capacité à feindre des comédiens, Hamlet évoque les facultés sensibles du spectateur.
[58] Ce par quoi apparaît l'aspiration contradictoire de Bonnefoy à la fois au concret et à l'abstrait.

que par « grâces », Bonnefoy mets l'accent sur la feinte de Hamlet, sur le caractère trompeur de son apparence, car, en bon comédien, il joue peut-être la folie. Cela renforce aussi l'atmosphère de doute et de suspicion propre à la pièce[59].

Les modulations voulues par Bonnefoy en termes de nombre (celles qui ne sont pas nécessitées par les usages divergents des langues anglaise et française) sont bien plus nombreuses dans le sens du pluriel vers le singulier[60], même si cela s'atténue légèrement dans la dernière traduction. Ce phénomène renforce la métaphysique de la langue française (si l'on va dans le sens de la pensée de Bonnefoy), qui tente davantage de rassembler le réel, de le synthétiser, plutôt que d'en exprimer le foisonnement et les multiples aspects comme le ferait l'anglais. Bonnefoy différencie la poésie anglaise et la poésie française, dans laquelle « 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[61] ». Il considère en effet que le français de la poésie est « platonicien » tandis que l'anglais de Shakespeare est « une sorte d'aristotélisme passionnel », ce qui porte davantage le premier vers le monde de l'Intelligible, tandis que le second tend plutôt vers l'univers sensible dans sa diversité. Par cette préférence pour le singulier, et surtout pour les noms singuliers, Bonnefoy avoue être le disciple de Racine[62].

Si le français doit tenter de s'ouvrir à l'anglais et à la perception du monde qui est la sienne, car « 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 », le traducteur doit savoir être fidèle à l'esprit de sa propre langue afin d'« exprimer cette

---

[59] Voir notamment Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins*. *Language, Culture, Context*, ch. VII : « *Othello* and *Hamlet* : Spying, Discovery, Secret Faults », pp. 229-272.
[60] Voir également deux autres exemples donnés en annexe.
[61] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit*., p. 180.
[62] De façon contraire à sa façon de concevoir les substantifs, selon l'interprétation que nous avons donnée.

pensée dans sa perspective propre[63]». Dans cette remise en question que génère la traduction, le traducteur tentera d'accueillir l'autre pour mieux revenir à lui-même, d'écouter la langue de l'autre pour explorer plus avant les richesses de la sienne. Il ne s'agit donc pas de contrarier la forme de pensée propre à la langue française ni de nier celle de l'anglais pour mieux l'assimiler, mais d'ouvrir la langue française à la perspective de la langue anglaise, si bien que les deux langues assumeront le fait d'exprimer une même réalité avec des moyens qui leur sont propres. C'est en ce sens que l'on peut avancer que la traduction atteste d'une dialectique qui se résout au cœur du texte : la langue poétique de Bonnefoy est un français qui s'est ouvert à l'anglais de Shakespeare et son approche du réel, mais qui néanmoins conserve les caractéristiques qui sont les siennes.

Cependant, à l'issue de cette confrontation entre les deux langues qui a lieu dans la traduction, la langue française est parfois amenée à infléchir ses propres tendances : c'est ce que l'on voit lorsque Bonnefoy, ayant d'abord opté pour un singulier venant traduire un pluriel anglais, choisit finalement le pluriel comme en anglais. Le texte de traduction manifeste ainsi concrètement son ouverture à l'autre, et cette ouverture se traduit par un français qui intègre certains traits de la langue anglaise, qui est informé par elle. Romy Heylen écrit en ce sens :

> Bonnefoy reveals his poetics of translation to be a code-changing activity. As a translator he will resist the process of acculturation in an effort to retain as much of the foreign source culture as possible. In a dialectic exchange the linguistic (and philosophical) systems of English and French will confront one another, and expose each other's nature, thereby creating a new « spiritual » system[64].

---

[63] *Ibid*., p. 184.

[64] R.Heylen, *Translation, Poetics and the Stage*, *Six French Hamlets*, p. 100.
« La poétique de Bonnefoy s'avère être une activité de changement de code. Bonnefoy traducteur résiste au processus d'acculturation pour retenir autant que possible de la langue-culture source. En un échange

Ces propos demandent certes à être nuancés ou précisés, car l'analyse de la traduction montre que Bonnefoy ne conserve pas toujours autant qu'il est possible de la culture source, de la langue anglaise, afin d'infléchir les tendances du français. Ou en tout cas, il n'amène pas systématiquement la langue française à retenir les caractéristiques formelles de la langue anglaise. Dans le nouveau « système spirituel » résultant de l'échange entre les langues, la traduction sacrifie moins les tendances linguistiques du français qu'elle ne leur donne un autre sens, du fait du contact avec la langue anglaise et son approche du réel. En cela, le texte de la traduction apparaît bien comme le fruit d'un échange dialectique entre les deux langues et leurs métaphysiques, échange qui se poursuit au cœur d'une traduction en devenir. Peut-être peut-on voir là une dialectique intermittente, fluctuante, selon les unités d'analyse.

Réflexion sur l'autre, traduire est aussi une « interrogation sur soi[65] », écrit Bonnefoy. Et l'on peut finalement rattacher cette préférence pour le singulier à sa propre poétique, ce d'autant plus si l'on se rappelle sa fascination pour les grand noms singuliers, si fréquents dans sa propre poésie. Ces substantifs visent à exprimer l'être, à incarner la présence. En exploitant les ressources et les tendances de sa langue, et en puisant dans sa poésie, Bonnefoy fait entendre sa propre voix. Il a certes engagé un dialogue avec Shakespeare, l'a écouté attentivement, mais nous laisse finalement percevoir la manière dont il a entendu, perçu cette voix, à la lumière de sa culture, de sa langue, de sa personne. Ainsi, la traduction est une création « à partir de », mais est aussi une œuvre à part entière, dans laquelle la voix de Bonnefoy auteur se fait audible. Elle se révèle le fruit

---

dialectique, les systèmes linguistique (et philosophique) de l'anglais et du français sont confrontés l'un à l'autre et se dévoilent réciproquement leurs natures, créant ainsi un nouveau système spirituel ». C'est nous qui traduisons.

[65] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit*., p. 184.

de ce *faire-œuvre-en-correspondance* souhaité par Antoine Berman, dialectique des dimensions éthique et poétique de la traduction.

B) De Shakespeare à Bonnefoy : un dialogue au cœur de la langue

1) Langage idiomatique et oralité : Bonnefoy répond à Shakespeare

1.1) Vers une langue plus idiomatique[1]

Les traductions de Bonnefoy évoluent vers un français de plus en plus idiomatique. Cela signifie que Bonnefoy s'écarte d'un littéralisme strict et quelque peu ancillaire face au texte anglais pour trouver des tournures françaises plus fluides et finalement créer un texte qui ne « sente pas la traduction » et manifeste ses propres qualités langagières[2].

À l'acte I, scène 2, Shakespeare emploie au vers 24 l'expression « With all bands of law », que Bonnefoy rend d'abord par « selon toutes lois » (1957-59), puis « en vertu des lois » (1962-78) et enfin par « en bonne et due forme » (1988), moins littéral, mais plus idiomatique.

À la scène 3 de ce premier acte, Bonnefoy rend l'expression « Breathing like sanctified and pious bonds » (v.130) par « Et ne prennent l'aspect des promesses saintes », avant d'opter pour « et ne prennent des airs de Sainte-Nitouche » (1988), tournure à la fois plus idiomatique et plus orale qui relève des expressions populaires françaises.

L'expression « A very, very peacock[3] » (acte III, scène 2, vers 268) est d'abord traduite par « Un pauvre, pauvre…dindon » (1957 à 78), puis Bonnefoy opte pour « Maintenant un, un…pauvre bougre » (1988), locution fréquente en français commun.

---

[1] Voir les autres exemples en annexe.
[2] Voir les exemples complémentaires en annexe.
[3] Également écrit *pajock* selon les versions du texte. C'est le cas dans le texte établi par Henri Suhamy que nous avons consulté ici pour la numérotation des vers.

Par contraste, remarquons que Déprats traduit cette expression très littéralement par « Un vrai, un vrai… paon ». Il justifie son choix par une note : « *pajock* peut renvoyer à *patchwork*, l'habit bariolé (voir plus loin « un grotesque de roi » et « un arlequin de roi », III, IV, 99 et 102), ou à *peacock*, le paon, l'oiseau servant d'emblème cachant sous ses plumes vaniteuses des appétits sexuels et gloutons allant jusqu'à dévorer ses œufs et ses excréments[4] ». Ainsi, tandis que Bonnefoy, évitant l'incertitude sur le terme anglais, opte pour une insulte équivalente et idiomatique en français, Déprats choisit l'une des lectures possibles du terme et la fidélité littérale à celui-ci pour en conserver les connotations.

Cette évolution des traductions de Bonnefoy vers un langage plus commun et plus idiomatique témoigne d'un désir de rendre le mieux possible le texte shakespearien, de lui donner une forme en français qui, quoique différente de sa forme première, évoque au mieux la substance de l'original. En effet, Shakespeare emploie souvent un langage commun, oral, voire trivial. Mais ce travail sur le texte reflète aussi la veine créatrice de Bonnefoy, qui s'efforce de produire un texte qui apparaisse composé directement en français. Là encore, domestication et création semblent s'articuler. Par ailleurs, on voit aussi comment le dialogue qui s'est poursuivi entre Shakespeare et Bonnefoy au fil des traductions situe le processus traductif entre fidélité et création : afin de respecter la tonalité de l'original, Bonnefoy sonde les ressources de sa propre langue et obtient de son texte qu'il sonne plus juste.

---

[4] J. M. Déprats, « Notes », *in* Shakespeare. *Hamlet*, (préface, dossier et notes de Gisèle Venet, traduction de J-M. Déprats, établissement du texte anglais H. Suhamy) Gallimard, Folio Théâtre, 2004, p. 394.

1.2) Une langue plus simple, fruit d'un dialogue entre deux textes et entre deux auteurs

On voit que le travail sur la langue et la recherche d'idiomatismes procède à la fois d'une plus grande fidélité à l'original, qui se voit mieux servi par sa traduction française, et d'un désir créateur. Le choix d'un registre plus courant, lorsque cela est approprié, ou d'un style moins littéraire s'inscrit dans la même ambition double : on peut voir là, en effet, une volonté d'être au plus près de la langue de Shakespeare, qui est une langue de théâtre et mélange les registres sans scrupules, sans hésiter à employer un langage commun voire vulgaire. Bonnefoy notait combien la poésie anglaise « s'engage dans le monde du relatif, de la signification, de la trivialité (le mot est intraduisible), de l'existence de tous les jours, d'une façon presque impensable en français dans la poésie la plus 'haute'[5] ». Si la poésie française n'a pas de Mercutio[6], celui-ci peut cependant apparaître pour rappeler la poésie française à son devoir de trivialité ; et c'est ce qu'il semble avoir fait dans la traduction de Bonnefoy, qui s'ouvre progressivement à la trivialité de la langue shakespearienne[7], ou, du moins, à une certaine trivialité. En cela, Bonnefoy marque aussi, sans doute, son opposition à la traduction de Gide qui se caractérise par son registre trop soutenu, ses termes souvent ampoulés ou excessivement littéraires ; Bonnefoy qualifie d'ailleurs les traductions de Shakespeare par Gide de « théâtre de marionnettes, littéraire, faux et affecté[8] ».

[5] Y. Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *op. cit.*, p. 259.
[6] *Ibid*., p. 272.
[7] Sans jamais l'atteindre tout à fait cependant, la langue de Bonnefoy n'étant jamais aussi osée que celle de Shakespeare.
[8] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit.*, p. 78.

Il faut aussi lire dans cette évolution de la traduction vers une langue plus usuelle, plus commune, un mouvement vers une plus grande simplicité. La langue de Bonnefoy, dans son œuvre propre, est volontairement simple ; les mots qu'il emploie appartiennent le plus souvent au langage courant. Jérôme Thélot fait ainsi remarquer la grande lisibilité[9] du lexique de Bonnefoy dans sa propre poésie : il opte pour des mots simples et volontairement intelligibles pour tous. Si Bonnefoy a parfois recours à quelques mots plus recherchés, il compense cela par des mots « roturiers », selon une « volonté d'ouvrir le lexique à l'ensemble des mots du quotidien moderne[10] ». Il semble que par l'emploi d'un vocabulaire plus usuel, plus simple, Bonnefoy se veuille plus proche du texte shakespearien. Mais la fidélité à l'original en est-elle le seul motif ?

Michèle Finck a consacré un ouvrage à l'œuvre poétique de Bonnefoy, qu'elle a intitulé *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*. Les notions de « simple » et de « sens » se complètent, sont interdépendantes. Si la poésie de Bonnefoy est une quête du sens, cette quête passe par le simple. Qu'est-ce que le simple pour Bonnefoy ? C'est « l'exigence d'une parole qui cherche à prendre terre dans la vie ordinaire[11] », écrit Michèle Finck, qui conçoit précisément la poésie de Bonnefoy « comme un approfondissement progressif du mot "simple"[12]». La poésie est finalement recherche de ce simple qui recèle le sens. Bonnefoy écrit ainsi :

> La poésie ? C'est tout simplement le besoin que nous avons de penser les choses et les êtres de notre monde ordinaire, le seul qui soit, d'une façon plus immédiate et plus pleine que ne le permet l'exercice de la pensée conceptuelle[13].

---

[9] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 151.
[10] *Ibid*., p. 156.
[11] M. Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 6.
[12] *Ibid*., p. 9,
[13] Yves Bonnefoy, *La Poésie et l'Université*, présentation de Jean Roudaut, Fribourg, Éditions de l'Université, 1984, p. 26.

Bonnefoy s'est détaché du surréalisme, car ce courant était orienté vers le langage comme art et non vers une parole de sens. Il a pris acte de l'« Adieu » de Rimbaud dans *Une Saison en Enfer* pour « se rendre au sol des choses simples[14] » et prendre le parti du réel plutôt que celui du surréel. Or, le parti pris du simple procède d'un travail sur la langue, qui se voit dépouillée de ses excès et de ses complexités. En outre, le simple ne peut être exprimé que par une poésie qui soit parole, c'est-à-dire orientée vers autrui ; et pour que l'échange soit possible, il est nécessaire que les vocables soient compréhensibles de tous. Bonnefoy s'adresse à autrui dans sa poésie et c'est aussi ce qu'il cherche à faire dans sa traduction : parler simplement à son lecteur et aux spectateurs de la pièce[15]. Les propos de Jérôme Thélot confirment cette interprétation de la préférence de Bonnefoy pour des termes de la langue commune :

> Le poète a préféré les « mots de la tribu », intelligibles et simples pour tous. (…) La lisibilité du lexique de B. manifeste son souci du dialogue. Le meilleur terme pour désigner la simplicité de ces vocables préférés est probablement celui de *transparence*[16].

Dès lors, l'évolution des cinq traductions va naturellement dans le sens d'un langage moins ampoulé, plus commun, plus simple. En atteste par exemple la façon dont est traduite la formule plutôt triviale « The King (…) takes his rouse » (acte I, scène 4, vers 8) : Bonnefoy emploie d'abord l'expression fort recherchée « il fait carousse » (1957-78), avant d'opter pour « il se saoule » (1988), formule plus simple qui traduit mieux la raillerie et le dégoût d'Hamlet devant le roi, de même que le caractère satirique de sa remarque. Certes, Déprats va plus loin dans la recherche de la trivialité, traduisant

[14] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 305.
[15] En cela, il se détache de Berman, qui ne tient pas compte du lectorat cible de la traduction.
[16] *Ibid*., p. 151.

par « il fait bamboche ». On voit par là que le simple tel que l'entend Bonnefoy n'aboutit pas au familier, encore moins au vulgaire.

L'expression « outstretched heroes », au vers 257 de l'acte II, scène 2, est d'abord rendue par « ostentatoires héros », puis Bonnefoy opte finalement pour « nos héros qui se gonflent » en 1988, troquant donc une expression soutenue, voire ampoulée, contre des termes à la fois plus simples et plus concrets. Bonnefoy remplace en effet un adjectif abstrait par une expression imagée très concrète, bien plus parlante, ce qui va dans le sens de sa quête du simple dans la parole poétique. Car justement, la poésie n'est pas langage et encore moins écriture pour Bonnefoy, elle est *parole* : parole adressée à autrui dans un désir d'échange. Or, pour être compris par l'autre, le poète se doit de choisir des mots simples. Bonnefoy a le souci que la vérité de la poésie soit une vérité partageable.

Au vers 138 de l'acte IV, scène 7, les propos « …I'll anoint my sword » sont rendus d'abord par « j'oindrai mon épée » ; dans cette expression, le verbe « oindre », qui peut rappeler « anoint » par ses sonorités, mais appartient à un langage littéraire et vieilli, est remplacé par « j'aurai enduit », formulation plus courante, le verbe enduire étant plus usuel. Le fait qu'il s'agit des propos de Laërtes, qui est un jeune homme éduqué, d'une part, et l'un des personnages centraux de la pièce, d'autre part, nous permet de remarquer que le travail de Bonnefoy dans le sens d'un lexique plus simple et de tournures plus usuelles ne se fait pas seulement dans le cas de personnages roturiers ou d'importance secondaire. Il ne s'agit pas de varier les registres selon les personnages, mais de faire évoluer l'ensemble du texte dans le sens de la langue parlée.

1.3) Oralité et simplicité : de Shakespeare à Bonnefoy[17]

(1) Parallèlement à cette recherche d'idiomatismes et d'un langage plus simple, on remarque que les traductions évoluent dans le sens d'un langage plus oral ; ceci s'observe surtout lorsque le texte de Shakespeare se caractérise par la même oralité, le plus souvent dans les dialogues, cela va de soi. John Edwin Jackson perçoit dans les traductions de Bonnefoy « un désir de mettre en évidence la nature orale de la parole dramatique[18] ». En effet,

> Bonnefoy n'oublie jamais qu'il a affaire à des figures parlantes, comprenons des figures dont la réalité est attestée par le fait qu'elles n'apparaissent jamais qu'en train de s'adresser à une ou à des autres figures[19].

Par le choix de l'oralité, il incarne les personnages de Shakespeare. Bonnefoy est plus respectueux de la théâtralité du texte, tout en évoluant vers une simplicité qui lui est chère, comme s'il cherchait à ré-ancrer la parole dramatique dans une réalité vivante.

Nous avons vu dans notre étude du fameux monologue de Hamlet que l'expression « Soft you, now » (acte III, scène 1, vers 88), traduite d'abord par « Mais taisons-nous », devient « Allons, du calme » (1988), tournure plus orale. Dans cette même scène, Hamlet dit à Ophélie « Get thee to a nunnery, go farewell » (v.136), propos d'abord rendus par « Allons, va au couvent, et adieu », puis par « Vite, au couvent et adieu », expression elliptique bien plus proche de la langue orale. Signalons ici que ce passage est en prose, ce qui facilite aussi l'emploi de termes plus communs.

À la scène 2 du même acte III, l'expression « Get you a place » (vers 87), par laquelle Hamlet s'adresse à Horatio avant que ne débute la pièce jouée par les comédiens,

[17] Voir les exemples supplémentaires en annexe.
[18] J. E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, p. 91.
[19] *Ibid*.

devient « prenez place », puis « prends ta place » (dès 1978) ; le changement de personne fait évoluer le dialogue vers une plus grande oralité par le biais de la familiarité.

La formule « Why, here in Denmark » (acte V, sc.1, v.146) est traduite dans toutes les versions par « Parbleu ! La raison d'Etat » ; d'emblée donc, s'agissant des paroles du clown, Bonnefoy a opté pour un langage nettement oral, « colloquial », essentiellement grâce à l'interjection « parbleu ». Le ton familier et caustique du clown y est vraisemblablement pour quelque chose. Celui-ci a d'ailleurs une répartie plus vive et plus moqueuse que chez Déprats, où il répond « L'empire de Danemark, pardi ».

Toujours dans l'acte V, au vers 274, « I am afeard you make a wanton of me » est d'abord traduit par « Je crains que vous me traitiez en enfant », puis, dès 1962, par « Vous me traitez en enfant, je le crains » ; or, le remplacement de la conjonctive par une juxtaposition permet à cette phrase d'être bien plus proche du langage parlé. En outre, elle respecte le caractère bref et incisif de l'anglais, davantage que le vers plus long de Déprats : « Je crains que vous ne me traitiez comme un enfant gâté », qui est d'ailleurs moins oral que le vers de Bonnefoy.

(2) Dans certains cas, afin d'obtenir un langage plus oral en français, Bonnefoy ajoute des mots ou des interjections qui situent plus nettement les expressions traduites dans le registre de la conversation. Le vers 44 de l'acte I, scène 4, « I'll call thee Hamlet », est d'abord traduit par « que je te nommerai / Hamlet », puis « Oui, je te nomme / Hamlet » (1988) : l'ajout du « oui » en début de phrase rend le langage plus oral. À l'acte suivant, la question « am I a coward ? » (acte II, sc. 2, v. 498), traduite d'abord par « Serais-je un lâche ? » (de 1957 à 78), devient « Suis-je donc un lâche ? » (1988), tournure où le « donc » rend le langage plus oral en mettant en œuvre la fonction conative du langage. Notons que dans ces deux exemples, l'usage du présent continue à donner un

caractère oral aux propos d'Hamlet. Au vers 502 de la même scène, l'expression « for it cannot be » est traduite par « Il est certain », puis par « Oui, c'est à croire » (1988) : si une tournure négative en anglais est devenue positive en français, c'est surtout l'ajout du « Oui » qui est à remarquer, en ce qu'il donne à cette réponse le ton de la conversation. En outre, s'agissant ici de l'un des monologues méditatifs de Hamlet, on peut se demander s'il ne prend pas le lecteur / spectateur à témoin.

À l'acte IV, scène 5, au vers 84, la formule « Without which we are pictures or mere beasts » est d'abord traduite par « Sans quoi nous sommes des reflets sinon des bêtes » (1957 à 1978), puis « Sans quoi on n'est qu'une ombre ou une bête » (1988). Cette dernière tournure est plus orale grâce au pronom « on », à la restriction en « ne que » et au changement de « sinon » pour « ou » ; ainsi modifiée, cette phrase correspond aussi mieux à la spontanéité et à l'oralité de tels propos dans un contexte théâtral. Par ailleurs, l'usage du « on » est plus adapté au contexte : le roi dépité se confiant à la reine abandonne les formules convenues et le beau langage. Il se montre ici plus vulnérable, plus humain.

Il semble que Mercutio soit entré dans la traduction française pour faire évoluer sa langue dans le sens d'une plus grande trivialité, d'une plus grande oralité. Il infléchit l'idéalisme de la langue française en y faisant pénétrer la concrétude du langage parlé. Ces modifications attestent aussi du fait que Bonnefoy travaille son texte dans le sens d'une plus grande théâtralité.

Le dialogue entre les langues et entre les auteurs se manifeste dans les efforts de Bonnefoy pour faire évoluer le texte de sa traduction dans le sens d'un langage plus oral et plus simple. En cela, il rend sensible le texte shakespearien en arrière-plan. Le caractère plus nettement théâtral de sa dernière traduction manifeste le respect de

l'original, de sa substance comme de sa forme. En outre, la simplicité vers laquelle tend la traduction évoque la langue poétique de Shakespeare comme celle de Bonnefoy. Leurs deux voix sont présentes dans le texte, se mêlent et se répondent. Bonnefoy donne à la poésie la vocation d'être un échange, tandis que le théâtre de Shakespeare est par nature orienté, adressé à autrui ; et l'adresse à l'autre suppose un langage simple, un langage qui facilite la communication. Le théâtre de Shakespeare étant parole poétique pour Bonnefoy, la recherche d'un langage simple se fait donc naturellement.

1.4) Le refus de la trivialité de Bonnefoy

Si Bonnefoy réussit à faire évoluer ses traductions dans le sens d'un langage plus simple et plus oral, respectueux de Shakespeare et du caractère théâtral de son texte, il ne parvient pas à suivre Shakespeare lorsque celui-ci s'aventure dans le domaine d'un vocabulaire plus nettement trivial. Il s'écarte de Shakespeare en gommant la vulgarité de certains passages.

Ainsi, à l'acte IV, scène 5, la chanson d'Ophélie, et plus particulièrement les vers 58 à 65, comporte de nombreux jurons et des allusions triviales. Notons les expressions des vers 58 à 61 : « By Cock » et « tumbled me » :

> Young men will do't, if they come to't,
> By Cock, they are to blame,
> Quoth she, before you tumbled me,
> You promised me to wed

La version française de 1957 à 1978 est beaucoup plus timide que le texte original, aucune des deux expressions vulgaires n'étant rendue dans la traduction d'ailleurs assez libre de Bonnefoy :

Ce fut mal, Dieu fasse honte
Au garçon qui le voulait.
Avant vous me promettiez
Dit-elle, le mariage…

Bonnefoy se fait un peu plus proche du registre en 1988, dans un passage d'ailleurs entièrement modifié : « me culbuter » apparaît pour rendre « tumbled me », mais le juron « By Cock » est absent :

Les garçons ne s'en privent guère,
Pour les filles, c'est un grand mécompte.
Avant de me culbuter,
Vous m'épousiez, lui dit-elle,

Déprats, par contraste, n'évite absolument pas la vulgarité de cette dernière expression, traduisant « Par Queue » ; il est pour lui essentiel de respecter le caractère obscène de ce passage[20]. Dans la traduction de Bonnefoy, les deux derniers vers (v.64-65) sont par contre plus respectueux du registre et du ton du texte en 1988 : « So would I ha'done, by wonder sun, / And thou hast not come to my bed » était rendu par « Eussiez-vous été plus sage, / Je vous aurais épousée » (où l'on remarque le très littéraire subjonctif plus que parfait) » et devient « J'en jure, je l'aurais fait, / Mais pas après ça ma belle ! » ; cependant, l'allusion triviale « thou hast not come to my bed » est gommée. Déprats traduit littéralement : « Si tu n'étais pas venue dans mon lit ». Même en 1988 donc, la traduction française est beaucoup moins crue et triviale que le texte original. La vulgarité de ce passage est neutralisée.

[20] Il explique sa traduction et l'importance de respecter la trivialité de ce passage lyrique par la note suivante : « Le glissement du juron-cliché *By God* à l'obscénité *By Cock* est favorisée par l'assonance que le traducteur français transpose en *Par Dieu* et *Par Queue*. La levée des interdits sur l'obscénité dans les délires réels affecte aussi le langage d'Ophélie, non qu'il faille l'interpréter selon un modèle naturaliste de la folie, mais parce qu'ici la déconstruction des conventions poétiques de l'amour pétrarquiste sert ce sens (voir préface p.24) ». Shakespeare, *Hamlet*, « Notes », « Page 261 », p. 397.

On remarque aussi, à d'autres endroits, le gommage des termes vulgaires de la part de Bonnefoy d'une version à l'autre. Ainsi, à l'acte II, scène 2, vers 512, le mot « whore » est d'abord traduit par « putain », puis Bonnefoy opte pour « fille » en 1988. Au vers 76 de l'acte III, scène 1, l'expression « weary life » est d'abord rendue par « épuisante vie » ; Bonnefoy opte en 1978 pour « vie de chien », version plus familière qu'il abandonne en 1988 pour « à longueur de vie », expression plus soutenue. Ainsi, sa traduction semble évoluer dans le sens d'un renoncement à la trivialité.

Cette infidélité de Bonnefoy quant à l'anglais de Shakespeare peut surprendre dans la mesure où il appelait la langue française à s'ouvrir à la trivialité de la langue du barde. Cela a en tout cas pour effet de renforcer les tendances propres à la langue et à la poésie françaises dans la traduction, mais aussi à entraver quelque peu l'évolution de celle-ci vers un langage plus oral et plus théâtral. Enfin, Bonnefoy avoue une certaine incapacité à faire entrer le vulgaire dans le monde de la poésie, tout en rendant palpable l'influence de sa propre écriture poétique, très racinienne, sur le texte. De façon intéressante, Bonnefoy a évoqué la réflexion sur soi à laquelle l'a engagé la traduction de la trivialité shakespearienne : « Traduisant Shakespeare, j'ai eu pour ma part à affronter la question de l'acceptation par l'auteur d'*Hamlet* d'images on ne peut plus triviales au sein même de la parole tragique, ce qui révèle un rapport de la conceptualisation au monde tout autre que dans le théâtre de Racine, tout autre que chez Victor Hugo ou Claudel : et ce fut donc devoir repenser beaucoup de choses depuis ma lecture du classicisme, obligé d'avouer ses torts, jusqu'à des aspects de ma propre vie[21] ». Il a donc été bousculé par cet aspect de l'écriture de Shakespeare, qui allait à l'encontre de ses propres tendances…

[21] Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie (2004)», *op. cit.*, p. 75.

Mais il ne livre pas vraiment l'issue de cette réflexion sur soi : a-t-elle véritablement engagé sa traduction à se faire plus triviale ? Modérément, si l'on examine le texte.

2) La langue de Shakespeare en français

Nous avons vu dans quelle mesure Bonnefoy était fidèle à la langue de Shakespeare, aux termes qu'il emploie. Tout en rappelant l'usage que Shakespeare fait de la langue anglaise, et surtout ses procédés stylistiques en termes de jeu avec le lexique, il nous faut déterminer maintenant quel est le traitement que leur réserve Bonnefoy dans sa traduction.

1) Les doublets[22]

S'il y a une chose qui ne peut rester inaperçue dans la manière dont Shakespeare jongle avec les mots, c'est son usage des doublets. Les critiques s'accordent pour dire qu'il s'agit d'un trait essentiel de la stylistique shakespearienne que les traducteurs ne peuvent manquer de remarquer. Comment Bonnefoy aborde-t-il ces fameux doublets shakespeariens ? Notre étude des différentes versions de la traduction fait apparaître que si Bonnefoy choisit le plus souvent de les préserver, il y a aussi bien des cas où il ne les conserve pas dans le texte français[23].

(1) Dans un certain nombre de cas, les doublets sont reproduits. Aux vers 93-94 de l'acte I, scène 1, le doublet « co-mart / And carriage » est préservé par Bonnefoy, qui écrit : « ce traité / Et la teneur ». Plus loin, au vers 99, « For food and diet » est traduit par « pour la solde et la pitance », puis par « pour la solde et pour la pitance » dès 1962 ; dans

[22] Voir les exemples en annexe.
[23] Voir aussi les exemples en annexe.

les deux versions, le doublet est préservé. À l'acte I, scène 5, vers 88, le doublet « To prick and sting her » est rendu par « Pour la poindre et la déchirer », puis « Pour la percer, pour la déchirer », traduction où le doublet frappe moins immédiatement, mais est renforcé par le parallélisme de structure.

Le doublet « as damned and black » (acte III, scène 3, vers 94) est traduit en 1957 par « aussi maudite et noire », en 1959-62 par « aussi noire et maudite », puis en 1978-88 par : « aussi noire, alors, et maudite » ; Bonnefoy a donc choisi de respecter le doublet dans tous les cas, mais dans la dernière version, il met davantage l'accent sur celui-ci, par l'ajout de « alors » et d'une virgule.

(2) Parfois, Bonnefoy choisit de ne pas respecter les doublets de façon stricte, mais tente de rendre cette « redondance sémantique » sous une autre forme. Tel est le cas aux vers 201-202 de l'acte I, scène 2, « …and with solemn march, / Goes slow and stately by them… » : le doublet « slow and stately » n'est pas exactement respecté, mais il est rendu par d'autres procédés : dans la version de 1957-59, Bonnefoy écrit « …, et solennellement, majestueusement, / A marché devant eux avec lenteur », où les deux adverbes venant rendre « solemn » et « stately » produisent un autre type de doublet ; dans celle de 1962 à 88 : « …et, solennellement, avec majesté, / Marche près d'eux, lentement », le même procédé est repris, mais les adverbes viennent traduire cette fois les adjectifs « solemn » et « slow ».

Bonnefoy rend aussi habilement l'expression « Out of the shot and danger of desire » (acte I, sc.3, v.35), traduite par « Hors de la périlleuse atteinte du désir » (de 1957 à 62), puis « Hors de portée du dangereux désir » (1978-88). Dans le premier cas, les deux substantifs « shot and desire » sont rendus par le couple adjectif épithète + nom

« périlleuse atteinte » ; dans le second, ils sont rendus par le nom « portée » et par l'adjectif « dangereux », qui vient cette fois qualifier désir.

(3) Comme on peut le constater, il s'agit souvent pour Bonnefoy de respecter le doublet en changeant de catégorie lexicale, en ayant recours à la transposition, ce qui consiste par exemple à rendre deux substantifs par deux adjectifs. À l'acte II, scène 1, vers 63, l'expression « …of wisdom, and of reach », faite de deux substantifs, devient le doublet d'adjectifs: « sages et capables » (puis « sages, capables » à partir de 1962). Le syntagme « turbulent and dangerous lunacy » (acte III, sc.1, v.4) est d'abord traduit par « les mouvements dangereux et troubles », où l'on remarque que les deux adjectifs sont conservés ; puis, Bonnefoy opte pour « dont la folie secoue, si dangereusement », version dans laquelle l'adjectif « turbulent » est rendu par le verbe « secoue » tandis que « dangerous » devient l'adverbe « dangereusement ».

(4) Dans d'autres cas, le doublet n'est pas rigoureusement respecté : Bonnefoy opte pour un changement de catégorie sémantique auquel il ajoute un parallélisme, ce qui vient renforcer l'effet de redondance, de redoublement lexical. À l'acte III, scène 4, vers 27, « O what a rash and bloody deed is this ! » est traduit par « Oh, quel acte de fou, quel acte sanglant », puis par « Oh ! Quel geste de fou, quel acte sanglant », version dans laquelle le doublet adjectival « rash and bloody » est donc repris par deux substantifs accompagnés l'un d'un complément du nom (« geste de fou ») et l'autre d'un adjectif (« acte sanglant ») ; en outre, le doublet est mis en valeur par la répétition de « quel » et la scansion opérée par le point d'interrogation d'abord et par la virgule ensuite, précédant chacun de « quel ».

(5) Il est intéressant de remarquer ici que Bonnefoy use également du procédé inverse : plutôt que de rendre un parallélisme (joint à un doublet) présent dans l'original,

il choisit parfois de ne conserver que les doublets dans sa traduction, comme pour rééquilibrer le texte et compenser les cas où il amplifie librement un doublet par un parallélisme ; on peut voir là une autre manière d'être fidèle au style de Shakespeare.

Ainsi, à l'acte II, scène 2, le vers 44, « I hold my duty as I hold my soul », est traduit par « Je voue d'un même élan mon service et mon âme » : le parallélisme « I hold…I hold » est effacé, mais le doublet « duty…soul » est respecté. Dans sa traduction du vers 40 de l'acte III, scène 3 « my stronger guilt defects my strong intent », Bonnefoy rend le parallélisme lexical par le doublet et la coordination de la formule « Si grands soient mon désir et ma volonté » (où l'on note cependant que la répétition de « strong » est perdue). Il opte ensuite pour une version légèrement différente, où le doublet est mis en valeur par la virgule, qui permet une sorte de gradation : « Mon désir en est grand, et ma volonté » (1988).

(6) Dernier cas de figure : Bonnefoy peut choisir de supprimer un doublet, mais d'en recréer un autre dans la même phrase, comme dans sa traduction de « Burn out the sense and virtue of mine eye ! » (acte IV, scène 5, vers 153). Bonnefoy écrit dans un premier temps « Consumez le pouvoir et la vie de mes yeux » (où le doublet « sense and virtue » est respecté, même si les termes sont un peu lointains de ceux de la version anglaise), puis il opte pour « Brûlez mes yeux, faites-en de la cendre » (dès 1978) : on constate que le doublet de l'original est remplacé par la redondance lexicale « Brûlez // cendre », le verbe et le nom appartenant au même champ sémantique. Là encore, le doublet shakespearien est subtilement rendu par un autre procédé. Remarquons par ailleurs le caractère très libre de cette traduction par rapport aux termes de l'original et le fait qu'apparaît le mot « cendre », si fréquent dans la poésie de Bonnefoy.

On voit donc que Bonnefoy se veut fidèle à Shakespeare : il s'astreint à un certain respect de la manière dont Shakespeare use des richesses de la langue et des procédés stylistiques qui lui appartiennent. Mais sa fidélité est particulière : elle n'est pas littéralisme strict, mais s'autorise une marge créatrice par rapport à l'original. Il s'agit en quelque sorte de rendre l'effet produit par les doublets auxquels a recours Shakespeare, à savoir l'évocation du réel dans toute sa concrétude et son foisonnement ; et pour ce faire, Bonnefoy ne préserve pas nécessairement les doublets du texte anglais de manière stricte, mais tantôt les conserve, tantôt les rend par un autre procédé. Ainsi, il transpose le doublet dans une autre catégorie lexicale, fait usage du parallélisme ou encore crée un doublet différent. En cela, là encore, sa traduction révèle le dialogue que Bonnefoy a eu avec Shakespeare et l'échange fructueux qu'il a laissé s'opérer entre sa langue et celle de Shakespeare. Mais Bonnefoy dépasse l'opposition initiale entre les deux langues, sait prendre en compte la manière dont Shakespeare formule les choses en anglais autant que la réponse que peut lui offrir le français ; il dépasse enfin ce stade en une troisième étape où il parvient à rendre la substance ou l'intention du texte shakespearien par une langue française informée par son contact avec l'anglais et une poétique nouvelle. Ceci nous amène à qualifier sa traduction de dialectique.

La manière dont Bonnefoy conçoit le dialogue entre les deux langues et les deux auteurs se révèle éclairante à ce stade :

> C'est par leur intuition la plus immédiate, la plus élémentaire, que le réalisme de Shakespeare et l'idéalisme renversé de la poésie française peuvent désormais communiquer. L'un présente ce que l'autre demande à vivre. Et ce qui est dit directement par Shakespeare, pourra peut-être être suggéré, indirectement, dans une langue de traduction ajoutant au contenu explicite des œuvres originales une épreuve constante de tous ses moyens poétiques par le sentiment de *l'objet profond*[24].

[24] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », *op. cit.*, p. 185.

Il s'agit donc pour Bonnefoy de saisir la substance du texte de Shakespeare qui pourra être exprimée indirectement par le texte de traduction, avec les moyens linguistiques de la langue d'arrivée. Dans la mesure où la poésie anglaise et la poésie française ont toutes deux un désir de concrétude, qui s'exprime par le réalisme chez l'une et par l'idéalisme renversé chez l'autre, elles peuvent se rencontrer, dialoguer, et le réel tel que l'exprime l'une pourra être redit par l'autre de manière différente. La traduction de Bonnefoy consiste en effet à être fidèle à la substance, au noyau même de l'original tout en l'exprimant sous une autre forme ; en cela, elle respecte et intègre les différences entre les langues. En outre, si elle est capable de dire autrement ce que l'original lui confie, c'est justement qu'elle a une compréhension profonde de cet original, au-delà de son contenu explicite : elle a « le sentiment de *l'objet profond*[25] », écrit Bonnefoy. En cela, sa traduction est peut-être encore plus fidèle que tout autre traduction, ou d'une fidélité plus intime, plus éprouvée.

Mais Bonnefoy met aussi à l'épreuve les moyens poétiques de sa propre langue, les explore et les exploite afin de rendre au mieux ce que Shakespeare a tenté d'exprimer. Or, si sa langue offre des moyens différents, voire en conflit avec ceux de Shakespeare, Bonnefoy n'en reste pas là. Respectueux du texte de Shakespeare et de sa lettre autant que des ressources de sa propre langue, il dépasse ces aspirations potentiellement contradictoires non pour reproduire le texte de Shakespeare, mais pour le ré-exprimer. La traduction de Bonnefoy manifeste sa confiance dans le fait d'exprimer autrement ce qui lui est dit par l'original, justement, car il a su lui prêter une oreille attentive et honnête, com-prendre, c'est-à-dire accueillir la substance signifiante de l'original. Mais elle démontre aussi qu'il a prêté attention aux ressources de sa propre langue sans se laisser

[25] Y. Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français », p.185.

inhiber par elles. Il parvient à concilier l'anglais de Shakespeare et les moyens de sa langue en une traduction créatrice qui est finalement le fruit d'une opération dialectique. Voilà précisément ce que manifeste l'idée de l'idéalisme renversé, qui est moins la synthèse du réalisme de l'anglais et de l'idéalisme du français qu'un dépassement de leurs oppositions en une langue poétique nouvelle. Ajoutons enfin que Bonnefoy use de diverses figures de répétition dans sa propre poésie : des parallélismes, des successions, des reprises, des anaphores… Car, pour lui, les répétitions viennent atténuer la tendance à l'idéalisme de la langue française, comme a pu le relever Jérôme Thélot. En respectant l'effet de répétition produit par les doublets shakespeariens, il est fidèle à sa conception de la poésie en français.

(7) Mais revenons à notre analyse du rendu des doublets shakespeariens. Dans certaines occurrences, Bonnefoy opte pour le non-respect des doublets, ce qui produit un allègement, une condensation de la version française par rapport à l'original[26], aspect de la traduction sur lequel nous reviendrons.

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). Nous pouvons remarquer ici que si ce doublet de l'anglais disparaît dans toutes les versions françaises, Bonnefoy ajoute un doublet au vers suivant (inexistant dans l'original) dans la version de 1962 : « This bodes some strange eruption to our state » était d'abord traduit par « […] c'est qu'il est le signe / De malheurs qui menacent notre pays », puis il écrit en 1965

[26] Remarquons que cette tendance à supprimer les doublets se trouvait aussi dans la traduction d'André Gide (1944), qui suivait une tendance à la clarification et à l'allègement. Romy Heylen écrit de Gide : « He followed a rationalist tendency to clarify the original (thereby making it more easily playable and memorable for both actors and spectators), cutting whenever Shakespeare uses "redundant" or clusters (…). Most of Gide's own deletions concern Shakespeare's doublets and pleonastic expressions ». Voir Romy Heylen, *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*, ch. IV : « The blank verse shall halt for't. André Gide's *La Tragédie d'Hamlet* », pp. 83-84.

« […] c'est qu'il annonce / Le trouble et le malheur à notre pays ». Il abandonne cependant ce doublet dans les deux dernières versions, en optant pour « …c'est que c'est l'annonce / De bouleversements pour notre pays » (1978-88). On voit donc ici que, gommant les doublets de l'original, Bonnefoy est parfois tenté d'en placer ailleurs, comme pour compenser cette perte ; mais son impulsion dernière semble aller dans le sens d'une simplification lexicale.

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. Bonnefoy supprime les doublets dans plusieurs autres passages du texte[27], optant pour un texte plus compact.

(8) Remarquons dans un dernier temps que, au fil de ses cinq traductions différentes, le traitement que Bonnefoy réserve aux doublets a évolué : si dans un certain nombre de cas il les avait d'abord conservés, il décide ensuite de les supprimer. En cela, il assume plus nettement son choix la condensation, donc d'une traduction plus créative et façonne le texte en fonction de sa poétique propre. En outre, son refus du foisonnement lexical shakespearien en faveur d'une poétique plus racinienne apparaît ici encore.

Dans la deuxième scène de l'acte I, au vers 116, l'expression « in the cheer and comfort of our eye » est traduite par « Pour la joie de nos yeux, pour leur réconfort » (1957 à 78), version dans laquelle Bonnefoy conserve les doublets ; il la délaisse pour « Sous nos yeux souverains, pour notre joie » (1988), où l'adjectif « souverain » est un ajout dont on ne peut dire qu'il vient véritablement rendre le sens du terme anglais « comfort ». Pour cette raison, nous rangeons moins cet exemple dans la catégorie des

[27] Voir les annexes.

procédés de compensation élaborés par Bonnefoy que dans celle de l'effacement du doublet.

Quant au vers 48 de la scène 3 du même acte, « steep and thorny way », il est traduit d'abord par « le dur chemin épineux » de 1957 à 62 (où le doublet est conservé), puis par « la voie des ronces » (1978-88) : dans cette version, le complément du nom vient donc résumer les deux adjectifs anglais. Le doublet disparaît encore une fois.

Prenons enfin la tournure « Thick and unwholesome in their thoughts and whispers » (acte IV, scène 5, vers 80), qui contient un doublet d'adjectifs et un autre de substantifs ; cette combinaison de deux doublets est reprise d'abord par Bonnefoy par une concaténation de deux noms complétés par deux adjectifs : « idées confuses / Et malsaines rumeurs », puis par l'expression encore plus éloignée de l'original « De malsaines rumeurs, des extravagances ! » (1988) ; le sens de « thick » est plus ou moins perdu, le substantif « extravagances » venant davantage surtraduire « thoughts ».

Il semble en fait que pour Bonnefoy, condenser deux lexèmes en un permette une évocation du réel dans toute sa richesse, conformément à ce que recherche Shakespeare ; mais si Shakespeare décrit le réel dans son foisonnement, Bonnefoy préfère en désigner la densité. Les substantifs uniques viennent condenser le réel, qui n'en révèle pas moins sa dimension infinie. Le resserrement du lexique a une fonction spirituelle, selon Jérôme Thélot ; c'est un aspect d'une « indispensable simplification du réel[28]». « Bonnefoy rend la poésie à sa nature véritable, qui est d'éliminer tous les superflus pour se concentrer sur l'essentiel » ; si bien que celle-ci « vise par sa radicale pauvreté une autre richesse, une autre vie infinie : l'aggravation de soi et la paix dans l'unité[29] ». Bonnefoy place ses

[28] Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 149.
[29] *Ibid*., p. 149.

propres aspirations poétiques dans la traduction et, en réponse à Shakespeare, rend sensible la manière dont il perçoit l'infinie richesse du réel.

En outre, le resserrement du lexique se situe en accord avec l'idéalisme renversé de la poésie française, sorte de compromis entre son inclination naturelle pour le monde intelligible et sa volonté d'inclure le monde sensible. L'idéalisme renversé se présente, en effet, comme une conciliation de deux aspirations contraires, pour le réel d'un côté et l'idéal de l'autre, entre l'être et l'essence. Il incarne la dialectique entre les langues anglaise et française et leurs métaphysiques contraires. Ainsi, dans la mesure où cet idéalisme renversé se reflète dans la traduction, qui repose déjà sur une volonté de dialogue avec Shakespeare et semble procéder d'un mouvement en trois temps, celle-ci révèle doublement sa dimension dialectique. Certes, dans la mesure où Bonnefoy fait retour aux tendances de la langue française, on peut se demander si la dialectique se résout véritablement ou si, plutôt, elle n'est pas remplacée par la domestication.

(9) Notons toutefois ces deux instances où Bonnefoy ajoute des doublets qui ne sont pas présents dans le texte original, écho « décalé », si l'on peut dire, du style shakespearien : au vers 203 de l'acte I, scène 2, l'adjectif composé de « fear-surprised eyes » est rendu par un doublet de substantifs dans l'expression « leurs yeux accablés de surprise et de peur ». Quant aux vers « As by your safety, greatness, wisdom and things else / You mainly were stirred up » (acte IV, scène 7, vers 8-9), qui ne contiennent pas de doublet en anglais, Bonnefoy les rend d'abord par une accumulation, « Quand votre sûreté, votre grandeur, votre sagesse, / Quand tout enfin vous portait à le faire? » (1957)[30], puis il opte ensuite pour un doublet renforcé par un comparatif d'égalité, tout en

[30] La version de 1959 à 62 est quasiment identique : « Quand votre sûreté, votre grandeur, quand votre sagesse, / Quand tout enfin vous portait à le faire? ».

modifiant la syntaxe de la phrase : « Quand votre sûreté autant que votre grandeur / Vous montraient la sagesse de la faire ? » (1978-88).

Bonnefoy semble alors emprunter son procédé à Shakespeare comme pour faire entendre la voix de ce dernier là où le lecteur ne s'y attendait pas. En cela, sa traduction fait écho au texte original.

2.2) Répétitions et accumulations

Outre les doublets, Shakespeare affectionne l'usage des répétitions, qui scandent tout son texte. Là encore, les critiques s'accordent pour voir un trait particulier de la stylistique shakespearienne. Quant aux accumulations de termes appartenant à un même champ lexical, elles rentrent aussi dans ce que nous avons choisi d'appeler les techniques de « redoublement lexical » qui sont fréquentes chez Shakespeare.

2.2.1) Les répétitions

Bonnefoy ne fait pas preuve d'une réelle constance face au respect des répétitions : il choisit tantôt de les conserver, et donc d'opter pour un terme par lequel il traduira de manière systématique tel terme anglais, tantôt de les supprimer.

(1) Dans les occurrences suivantes, les répétitions se retrouvent dans la version française. À la scène 2 de l'acte III, le mot « soul » est traduit par « âme » au vers 8 comme au vers 375. Idem au vers 68 de l'acte III, scène 3. Dans la scène 4 de cet acte III, les expressions « speak no more » – « speak to me no more » – « no more » – « no more » (vers 88 ; 94-96 ; 101) sont traduites par « n'en dis pas plus » – « N'en dis pas plus » – « Plus rien » – « Plus rien ! » : les répétitions et les variations du texte shakespearien sur

« no more » sont donc respectées. La reprise lexicale est moins nette chez Déprats, qui traduit « ne parle plus ! » – « ne me parle plus », puis deux fois par « Assez ».

Remarquons qu'au vers 110 de l'acte IV, scène 7, le mot « love » était d'abord traduit par « amour » ; puis Bonnefoy opte pour le terme « affection » en 1988, car il avait justement choisi de rendre « the great love », au vers 18 de la même scène, par ce même terme d'« affection ».

Si ce dernier exemple semble indiquer que la traduction a évolué dans le sens d'un plus grand respect des répétitions du texte shakespearien, ou plutôt des reprises d'un même terme, il nous faut cependant nous garder de généraliser, l'exemple suivant venant démentir cette tendance. À la scène 1 de l'acte I, le terme « watch » apparaît au vers 27 et au vers 106, étant d'abord un verbe, ensuite un nom ; or, si Bonnefoy l'avait rendu deux fois par le nom « guet » dans les versions de 1957 et de 59, il opte pour le verbe « épier » (plutôt que « guetter ») au vers 27 à partir de 1962 et dans les versions suivantes, étant infidèle aux échos du texte original.

(2) En effet, il est bien des cas où Bonnefoy ne semble guère se soucier de préserver le même terme pour traduire les répétitions du même vocable anglais. Dans la scène 3 de l'acte III, par exemple, le mot « fault » (vers 51), d'abord traduit par « péché », devient « crime » en 1988; il réapparaît au pluriel au vers 63 pour être traduit cette fois par « fautes » (1957-62), puis « turpitudes » (1978) et enfin « forfaits » (1988). Le vocable « scourge » apparaît une première fois au vers 6 de l'acte IV, scène 3 et est alors traduit par « châtiment » (dans toutes les versions) ; Shakespeare l'emploie à nouveau au vers 175 de l'acte III, scène 4, mais il est rendu cette fois par « foudre ».

Le mot « sword » apparaît aux vers 400 et 408 de l'acte II, scène 2. D'abord traduit deux fois par « épée », il est remplacé par « glaive » (de 1962 à 88) ; à l'acte IV,

scène 7, vers 137, on trouve « my sword », qui est traduit par « épée » (1957 à 78), puis par « lame » (1988) – c'est alors le mot « knife » qui est traduit par « épée »). Il n'y a pas de constance dans cette traduction du mot. Déprats, lui, choisit le mot épée dans ces trois occurrences. Bonnefoy n'emploie pas un seul vocable pour traduire toutes les occurrences d'un même mot ; or, comme le fait remarquer Déprats :

> [c]ette question de la concordance lexicale est une pierre de touche qui permet de différencier les traductions soucieuses de la *signifiance* d'un texte des traductions contextualisantes qui obéissent à ce qu'on appelle le génie de la langue. Le génie de la langue pousse à l'emploi de l'expression usuelle, idiomatique et conduit, au nom du naturel et de l'usage courant, à varier la traduction d'un même mot (…)[31].

Et pour Déprats, le non respect de la concordance lexicale aboutit à altérer le rythme, à porter atteinte à l'organicité de la pièce.

Dès lors, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec Romy Heylen lorsqu'elle écrit « Bonnefoy is very consistent in his use of a word », à moins de souligner « once he has decided it is the correct solution[32] ». Il faudrait supposer que, si Bonnefoy continue de modifier la traduction de certains termes, c'est parce qu'il n'est pas arrivé à une solution satisfaisante.

Il semble qu'en ne respectant pas strictement le système de répétitions du texte shakespearien, de la même manière qu'il s'autorise des écarts et des modulations quant aux doublets, Bonnefoy veuille rendre le tissu du texte original plus dense dans sa version française, qu'il cherche à resserrer les mailles du texte par ce biais. Quant au fait qu'il ne respecte pas nécessairement les reprises d'un même terme utilisé par Shakespeare, il est plus difficile d'en donner une interprétation. Soit l'on se range à celle de Romy Heylen,

---

[31] J.M. Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *op. cit*., p. CXVII.
[32] R. Heylen, *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*, p. 103.

soit l'on suppose que, en ne rendant pas toutes les formes de répétitions du texte anglais, la langue française étant moins portée vers celles-ci, il affirme l'indépendance de sa traduction, qui accomplit sa propre poétique.

2.2.2) Les accumulations

S'agissant des accumulations de termes, qui ne sont pas si nombreuses il est vrai et probablement moins significatives, Bonnefoy est plus constant. Ainsi, la succession de verbes au participe présent « drinking, fencing, swearing, quarelling, / Drabbing » que l'on trouve aux vers 25-26 de l'acte II, scène 1, est conservée dans toutes les versions ; le respect de cette accumulation est encore plus évident en 1988, car Bonnefoy choisit trois verbes en –er: « ou de boire, ou de ferrailler, ou de jurer, / Ou de se quereller, ou de putasser » ; auparavant, putasser était remplacé par « courir les filles ».

À l'acte IV, scène 1, vers 18, la formule « Should have kept short, restrained and out of haunt », dans laquelle le dernier verbe est sous-entendu, est traduite en 1988 par « qui aurions dû brider, contraindre / enfermer ». Notons cependant que de 1957 à 78, ces trois verbes étaient condensés en « Pour contenir ». Dans l'ensemble, Bonnefoy respecte donc ce trait du texte original et de sa stylistique.

3) L'appauvrissement quantitatif, trait caractéristique des traductions de Bonnefoy

Ce qui frappe à la lecture des traductions de Bonnefoy, c'est le caractère très serré du tissu textuel, si bien que les phrases françaises sont soit de même longueur que les phrases anglaises, soit plus courtes. Bonnefoy élague le texte shakespearien[33], de sorte que l'on peut parler du phénomène de « l'appauvrissement quantitatif », l'une des treize tendances déformantes de la traduction selon Berman. D'après le traductologue, pratiquer l'appauvrissement quantitatif, « c'est attenter au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, le foisonnement[34] ». En outre, Bonnefoy travaille sa traduction dans le sens d'une plus grande concision.

3.1) Une déperdition lexicale[35]

Abordons dans un premier temps les cas où Bonnefoy emploie moins de mots que le texte original, portant atteinte au foisonnement de la langue shakespearienne et produisant un texte plus dense. Les exemples ne manquent pas et nous n'en aborderons ici qu'un échantillon.

À l'acte I, scène 1, vers 6, la phrase « You come most carefully upon your hour » est d'abord traduite par « Vous êtes parfaitement à l'heure », puis par « Parfaitement à l'heure » : sept mots anglais sont traduits par six, puis quatre mots français. À titre de comparaison, Déprats traduit par « Vous arrivez très scrupuleusement à l'heure ». Bonnefoy rend des expressions anglaises de manière plus concise en français.

[33] C'est là aussi un trait de la traduction de Gide, dans laquelle ce dernier retranche à volonté, comme il ajoute d'ailleurs.
[34] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 60.
[35] Voir les exemples supplémentaires en annexe.

Dans l'expression « As needful in our loves, fitting our duty ? » du vers 173 de l'acte I, scène 2, les adjectifs « needful » et « fitting » forment un parallélisme et constituent quasiment un doublet. Or, dès 1957, Bonnefoy ne les traduit que par le seul verbe « exiger » : « Notre affection l'exige, et notre devoir ». Au vers 175, l'expression « ere you depart », contenue dans « We'll teach you how to drink, ere you depart », n'est pas rendue dans la version française : « Nous vous aurons appris à boire sec ». Le rapport de temporalité est seulement exprimé par le futur antérieur du verbe français. Déprats, plus proche de l'original, traduit par « Nous vous apprendrons à boire sec avant de repartir ».

Cette liberté face au foisonnement lexical du texte se manifeste dans les chansons, comme à la scène 2 de l'acte II, aux vers 339-340 : « One fair daughter, and no more, / The which he loved passing well » est rendu par « Une fille bien jolie / Qu'il aimait à la folie ». Mais ce n'est pas seulement dans ces passages poétiques que Bonnefoy se permet une certaine licence face à la richesse lexicale de l'original. En bien des occasions, Bonnefoy ne rend pas ou supprime des termes anglais. Ainsi, dans cette même scène 2 de l'acte II, les termes des vers 492-493 « […], and amaze indeed / The very faculties of eyes and ears » sont traduits par « […], il ébahirait / Notre œil et notre oreille », puis : « ce serait la stupeur / De l'œil et de l'oreille » (1988), deux versions condensées dans lesquelles ni « indeed » ni « the very faculties » ne sont rendus.

Terminons par l'exemple du vers 159 de l'acte IV, scène 5 : « And in his grave rained many a tear » est rendu par « Et tant de pleurs ont coulé » dans toutes les versions ; l'expression « in his grave » n'est pas traduite, si bien que le texte français est plus compact que l'anglais. Déprats, à l'opposé, n'omet pas de termes et traduit « Sur sa tombe des pluies de larmes coulèrent ».

On voit donc que Bonnefoy n'hésite pas à supprimer des termes, à en rendre plusieurs par un seul afin d'obtenir un texte français plus dense, parfois même plus court que l'anglais, chose surprenante quand on sait la tendance du français à être plus verbeux que l'anglais. Dans certains cas, ce mouvement vers la condensation ne se fait pas d'emblée, mais au fil des traductions, de sorte que Bonnefoy resserre toujours plus le tissu de son texte.

3.2) Vers une traduction toujours plus dense[36]

Dans bon nombre de cas, Bonnefoy travaille son texte dans le sens d'une plus grande concision. Si la ou les premières traductions sont assez fidèles au matériau lexical du texte original, les suivantes montrent que Bonnefoy supprime finalement des termes ou cherche à rendre certaines expressions de manière plus compacte.

Commençons par la toute première scène de la pièce, aux vers 99-100 : « For food and diet to some enterprise / That hath a stomach in't, which is no other ». Bonnefoy traduit en 1957 par « Et pour la solde et la pitance, il les engage / Dans une action qui veut de l'estomac : ce n'est rien moins », puis opte en 1962 pour « Et, pour la solde et pour la pitance, les engage / Dans une action qui veut de l'estomac : rien moins », version où le travail de condensation est assez net.

Le vers 160 de l'acte III, scène 1 « T'have seen what I have seen, see what I see! » est d'abord traduit par « D'avoir vu ce que je voyais et de voir maintenant ce que je vois! », traduction lourde et difficile à articuler ; puis Bonnefoy condense sa traduction en « D'avoir vu, et de voir maintenant ce que je vois ! » (1978), version où il emploie d'ailleurs le même nombre de mots que l'anglais (onze). Déprats opte pour une version

[36] Voir les autres occurrences en annexe.

plus longue, mais préservant l'ensemble des termes de l'original : « Avoir vu ce que j'ai vu, et voir ce que je vois ! » ; cette traduction, malgré sa longueur, est cependant plus fluide, plus appropriée à la diction sur scène.

Analysons plus en détail les vers 119 à 125 de la scène 5 de l'acte IV (les propos du roi à Laërte) :

> *What is the cause, Laertes,*
> *That thy rebellion looks so giant-like?*
> *Let him go, Gertrude, do not fear our person,*
> *There's such divinity doth hedge a king*
> *That treason can but peep to what it would,*
> *Acts little of his will. Tell me, Laertes,*
> *Why thou art thus incensed - let him go, Gertrude -*
> *Speak, man.*

Bonnefoy traduit d'abord :

> Donnes-tu cette ampleur géante à ta rébellion.
> Lâchez-le Gertrude, ne craignez rien pour nous.
> Une haie si sacrée protège les rois
> Que la trahison ne peut qu'entrevoir ce qu'elle projette
> Et en réalise bien peu. Dis-moi, Laërte,
> Pourquoi tu es si furieux...Lâchez-le Gertrude...
> Explique-toi, mon ami »

puis, en 1988, il aboutit à :

> Veux-tu te rebeller comme les géants?
> Laissez-le libre, Gertrude, ne craignez rien pour nous.
> Tant de sacré enveloppe les rois
> Que le traître au travers ne peut qu'entrevoir
> Ce qu'il ne pourra faire. Dis-moi, Laërte,
> Pourquoi cette fureur?...Lâchez-le Gertrude...
> Explique-toi, mon ami.

Comme le montrent les termes soulignés, la seconde version de la traduction va dans le sens d'un langage plus dense ; dès qu'il le peut, Bonnefoy supprime des termes, abrège les tournures qu'il a employées dans un premier temps.

Dans la même scène, le vers 20 « Would like the spring that turns wood to stone » est d'abord traduit assez littéralement jusqu'en 1962 : « Et, comme une fontaine où le bois devient pierre » ; ensuite, ce vers est condensé par Bonnefoy, qui traduit en 1978 par : « Qui, tel une fontaine qui pétrifie », le mot « wood » n'étant plus traduit, puis en 1988 par « tel une fontaine pétrifiante ». On peut être surpris par cette traduction, d'une part, car Bonnefoy opte pour le verbe « pétrifie » plutôt que le nom « pierre », peut-être pour compenser toutes les fois ou il a remplacé les verbes anglais par des noms français. D'autre part, le mot pierre est sans doute le mot le plus récurrent de la poésie de Bonnefoy ; on se serait donc attendu à le trouver ici. Mais peut-être que ce terme est justement trop chargé symboliquement (et positivement) pour convenir à ce contexte et être employé par le roi.

Ainsi, Bonnefoy élague volontiers le texte anglais pour produire une traduction française plus concise, au tissu textuel plus serré, et la traduction évolue, dans ses différentes versions, vers une densité toujours plus nette. Or cette « brièveté expressive[37] », selon l'expression de Michèle Finck, est un des traits propres à la poésie de Bonnefoy. C'est en effet le « premier principe de la désécriture », qui correspond à un sacrifice de la langue, à un questionnement ; elle repose sur l'éthique de l'imperfection à laquelle Bonnefoy fait obéir son œuvre. La désécriture est un effort de condensation. En effet, « resserrer le tissu des mots : c'est opposer à la beauté formelle, à sa tendance à l'ornementation, un laconisme ascétique. La fonction du vocable est bouleversée : il ne décrit plus, mais nomme[38] ». Voilà ce que Bonnefoy accomplit également dans la traduction de *Hamlet* : un travail sur le texte dans le sens d'une brièveté maximale, afin

[37] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 318.
[38] *Ibid*., p. 318.

de ne retenir que les termes essentiels qui portent le sens à eux seuls, nomment ce qui est essentiel.

Jérôme Thélot remarque lui aussi ce resserrement du lexique dans l'œuvre de Bonnefoy, qui « a une fonction spirituelle semblable à celle de l'alexandrin. Ce sont deux aspects d'une indispensable simplification du réel[39] ». Il cite Bonnefoy qui se réclame de Racine : « L'idée racinienne de la parole est aussi de simplifier la conscience, de nous attacher à quelques pensées qui sont bien sûr les plus graves[40] » pour conclure « Bonnefoy rend la poésie à sa nature véritable, qui est d'éliminer tous les superflus pour se concentrer sur l'essentiel[41] ». Bonnefoy met donc à l'œuvre cette poétique du simple, de l'extrême densité dans sa traduction de *Hamlet*, invitant à donner à chaque parole, à chaque mot, tout son poids de sens. Il va dans le sens de la langue française ainsi que dans celui de sa propre poésie : nous sommes encore une fois à la frontière entre la domestication et la créativité.

Conclusion de l'analyse lexicale

Nous avons donc tâché de montrer, dans cette première partie de notre analyse, quelle est l'oscillation de Bonnefoy entre la fidélité et l'infidélité lexicale, entre le respect du texte original et la liberté créatrice. Bonnefoy manifeste notamment sa présence de traducteur-poète par son intervention sur la forme, la nature et le nombre des mots.

En matière de registre langagier, Bonnefoy s'efforce vraisemblablement de travailler sa traduction dans le sens d'une langue plus idiomatique et plus orale, montrant

[39] Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 149.
[40] *L'Improbable*, p. 160. Cité par J. Thélot, *ibid.*
[41] J. Thélot, *ibid*.

par là qu'il a su écouter attentivement Shakespeare. Mais le dialogue ne s'arrête pas là : non seulement Bonnefoy offre sa propre réponse à Shakespeare, mais il assimile les caractéristiques de la langue et de la poétique shakespeariennes pour les rendre par le biais de sa langue et de sa poétique. Et en bien des occasions, comme dans la suppression des doublets et la recherche de la concision, les tendances raciniennes de la langue française réaffirment leurs droits, de sorte que la tentative de rendre l'aristotélisme passionnel de l'anglais en français tourne court. John Jackson écrit en ce sens :

> Quelle que soit la conviction avec laquelle il plaide en faveur de ce qu'on pourrait nommer un aristolétisme 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[42].

À l'issue du dialogue avec Shakespeare, Bonnefoy formule une réponse dans une langue poétique nouvelle qui emprunte aux traditions langagières de l'anglais et du français. Selon nous, il dépasse son opposition potentielle avec Shakespeare pour faire de sa traduction la matérialisation d'un mouvement dialectique, manifestant la manière dont il a entendu et réactualisé la voix de Shakespeare dans sa propre langue et avec les ressources de sa propre poétique. Car, finalement, Bonnefoy rend sensible l'influence de sa propre poésie à travers différents traits du texte (par exemple la recherche d'un lexique simple et dense), ce qui nous amènera à nous demander par la suite si Bonnefoy ne s'approprie pas le texte de Shakespeare. Examinons à présent si le travail sur la syntaxe et la recherche en matière de procédés poétiques procède d'un mouvement similaire.

---

[42] John Jackson, *Yves Bonnefoy*, p. 93.

III. ANALYSE DÉTAILLÉE DES TRADUCTIONS DE *HAMLET* : ANALYSE SYNTAXIQUE ET POÉTIQUE

1) De la syntaxe de Shakespeare à la syntaxe de Bonnefoy

1.1) Respect des irrégularités syntaxiques

En un certain nombre de passages, Shakespeare modifie la syntaxe régulière des mots, procédé par lequel il met en valeur certains termes de la phrase. Bonnefoy est respectueux de ces cas de figures et opte lui aussi, soit pour une syntaxe irrégulière, soit pour d'autres procédés de mise en valeur des termes soulignés par Shakespeare.

Ainsi, aux vers 26 et 27 de l'acte I, scène 1, « Therefore I entreated him along / With us to watch the minutes of the night » est d'abord rendu par une syntaxe légèrement irrégulière : « Et c'est pourquoi je l'ai pressé de venir / Prendre avec nous le guet dans cette nuit. ». Dès 1962 cependant, la mise en valeur syntaxique de « With us » en anglais, est rendue à la fois par l'enjambement et surtout par la virgule en français, ce qui isole les deux mots et les met en évidence : « Et c'est pourquoi je t'ai pressé de venir / Avec nous, pour épier ces heures de nuit ».

À la scène 7 de l'acte IV, vers 21-23, la syntaxe anglaise sépare le sujet « arrows » de son verbe « would have revered » par une proposition juxtaposée : « (…) so that my arrows, / Too slightly timbered for so loud a wind, / Would have revered to my bow again, ». Bonnefoy choisit de procéder de même en français, du moins jusqu'en 1978, puisqu'il traduit par : « (…) à tel point que mes flèches, / Trop faiblement lestées pour un vent si fort, / Eussent été rabattues sur mon arc » (de 1957 à 1962), puis par « (…) - mes propres flèches, / Trop faiblement lestées pour un vent si fort, / Se rabattant sur mon arc » (1978). Mais il se résout ensuite à antéposer cette proposition, de sorte que le sujet

n'apparaît qu'au troisième vers : « Croyez-moi, / Trop faiblement lestées pour un vent si fort, / Mes flèches se seraient rabattues sur l'arc ». Ainsi, il crée le même effet de décalage que Shakespeare tout en mettant « mes flèches » en valeur, de même que Shakespeare le fait avec « my arrows ». On voit donc que, autant que possible, Bonnefoy s'efforce de respecter et de reproduire en français les irrégularités syntaxiques du texte original.

1.2) Modification de la syntaxe, des unités sémantiques ou de l'ordre des propositions

En bien d'autres cas, Bonnefoy respecte moins rigoureusement la syntaxe et modifie l'ordre des mots ou des propositions ou le nombre de celles-ci. Ce deuxième cas de figure se présente au vers 161 de l'acte I, scène 2 : « I am glad to see you well » devient en français, dans la dernière version de Bonnefoy : « Quel plaisir de vous voir. Vous allez bien…». Une phrase en anglais devient donc deux propositions indépendantes en français.

À nouveau, aux vers 84-85 de l'acte III, scène 2, « Well, my lord, / If a' steal aught the whilst this play is playing, / And 'scape detecting, I will pay the theft », on constate que Bonnefoy modifie l'ordre des propositions : il traduit par « Oui, monseigneur. Et que ce soit moi / Qui rembourse le vol si, sans être pris, / Il dérobe quoi que ce soit pendant le spectacle », puis par « Oui, monseigneur. Et que ce soit moi / Qui rembourse le vol si, pendant le spectacle, / Il dérobe quoi que ce soit sans être vu » (1988), version dont l'ordre des propositions est plus proche de celui de la phrase anglaise, mais qui place toujours la principale avant la conditionnelle, au contraire de l'anglais. Plus loin, la syntaxe du vers 86 est également modifiée par Bonnefoy : « They are coming to the play. I must be idle / Get you a place » est traduit par « Ils viennent voir la pièce, prenez

place. / Je dois paraître fou » (1962), puis par « Ils viennent voir la pièce, prends ta place. / Je dois faire le fou. » (1978-88). Dans les deux versions, Bonnefoy traduit « I must be idle » à la fin du vers français, achevant les propos de Hamlet par « Je dois faire le fou », ce qui, en mettant en valeur ce mot « fou », a évidemment une portée signifiante.

La scène 4 de l'acte III comporte un passage qui est rendu de façon assez surprenante par Bonnefoy. Il s'agit des vers 44 à 48 :

> [*Such an act* (…)]
> *… makes marriage vows*
> *As false as dicers'oaths. O, such a deed,*
> *As from the body of contradiction plucks*
> *The very soul, and sweet religion makes*
> *A rhapsody of words.*

que Bonnefoy traduit d'abord, entre 1957 et 78, par:

> …Oh une action
> Qui fait du vœu nuptial le même mensonge
> Qu'un serment de joueur, et qui retire
> De tout contrat son âme, et de la douce religion
> Fait un vain bruit de mots

puis par :

> …Oh, c'est un acte
> Qui fait du vœu nuptial le même mensonge
> Qu'un serment de joueur, et qui arrache
> A son contrat son âme, et de la religion
> Fait un vain bruit de mots !

On peut constater que Bonnefoy reprend le sujet de l'ensemble des propos, « l'action » (ou « l'acte ») alors qu'il n'est repris que plus tard en anglais (« such a deed » venant faire écho à « Such an act »). Dès lors, il modifie la syntaxe et la ponctuation des vers 44-45, interrompant le discours là où Shakespeare ne l'avait pas fait, puis, selon un mouvement inverse, transformant deux phrases de l'original en une seule faite de propositions coordonnées.

Enfin, à la scène 5 de l'acte IV, la syntaxe est modifiée à deux reprises. L'ordre des termes du vers 157 « O heavens, is't possible a young maid's wits » est bousculé, Bonnefoy écrivant « Est-il possible, ô cieux, que l'esprit d'une jeune fille » (version unique). Puis, les vers 201-202 « And we shall jointly labour with your soul / To give it due content » sont d'abord rendus assez fidèlement par Bonnefoy, qui traduit : « Et nous travaillerons, votre âme consentante, / A vous donner tout apaisement » ; mais il opte ensuite pour une traduction dont la syntaxe s'écarte de celle du texte anglais, et qui procède d'une interprétation plus libre : « Et nous travaillerons à vous faire droit / En communiant avec vous, d'âme à âme ». S'agissant des propos du roi cherchant à montrer son empathie à Laërtes et à le convaincre de la nécessité d'affronter Hamlet en duel, cette image de la communion des âmes est fort efficace et accomplit la manipulation que cherche à opérer le roi.

Face à la syntaxe shakespearienne, Bonnefoy use d'une assez grande liberté, davantage soucieux de travailler à sa guise le texte français que de respecter minutieusement l'ordre des propositions du texte original. En cela on peut là encore qualifier sa traduction de dialectique ; Bonnefoy dépasse le stade du dialogue pour donner à son texte sa propre texture, sa propre fluidité syntaxique.

Il est intéressant de mentionner, par ailleurs, que la syntaxe de Bonnefoy est elle-même complexe, et qu'il affectionne les phrases longues et travaillées (ce qui frappe surtout dans ses essais). Il en dit lui-même :

> mes phrases sont très souvent longues, et du coup obscures, ce qui n'est pas *classique* du tout. Je verrais là plutôt que de la sympathie de ma part, pour la dialectique baroque de l'Un et du multiple[1].

[1] Y. Bonnefoy, « Les deux points, c'est un peu, en prose, la poésie », *La petite phrase et la longue phrase*, p. 22.

Or, cette dialectique de l'un et du multiple, c'est ce qui caractérise précisément l'écriture shakespearienne selon la description de Bonnefoy. On décèle ainsi la proximité entre Bonnefoy et Shakespeare, dont l'œuvre n'a cessé d'influencer l'écriture de notre poète.

2) Le travail sur la ponctuation[2]

2.1) Modification de la ponctuation de l'original

(1) Dans la mesure où le texte de *Hamlet* n'a pas été mis par écrit, dans les documents qui nous sont parvenus, par Shakespeare lui-même, mais par des acteurs ou des copistes ayant assisté à la représentation de la pièce, il est difficile de parler de la ponctuation « originale » de celle-ci[3]. Il ne serait donc pas justifié ou justifiable de dire que Bonnefoy rend assez librement la ponctuation de ce texte. Cependant, s'il serait inconséquent de relever les occurrences où Bonnefoy change une virgule pour un tiret ou un point-virgule par deux points, tous ces signes de ponctuation marquant une pause dans

[2] Des modifications opérées sur ce que nous appellerons la présentation « matérielle » du texte, nous avons choisi de n'étudier plus en profondeur que la ponctuation. Il nous faut cependant signaler que Bonnefoy opère également un travail :
- sur les majuscules : un certain nombre de termes d'abord dotés de majuscules avant 1962 prennent ensuite une minuscule, tandis que d'autres termes, plus rares, subissent la modification inverse à la même date (il s'agit en général d'entités abstraites ; citons le cas du mot Ciel qui prend la majuscule quand il réfère à Dieu et la minuscule quand signifie l'espace où se meuvent les astres).
- sur les guillemets présents dans les didascalies, que Bonnefoy supprime.
- sur les parenthèses : tantôt Bonnefoy les supprime (ainsi que les crochets), tantôt il en ajoute.
- sur les didascalies : Bonnefoy ajoute des didascalies ici et là, et modifie parfois les didascalies de l'original.
Par toutes ces modifications, il fait sienne la traduction, dans son aspect matériel même.

[3] Le second Quarto (Q2), publié en 1603, est le texte des éditions utilisées par Bonnefoy et de la plupart des éditions modernes. Cependant, comme le remarque Gisèle Venet, « [a]ucun manuscrit de Shakespeare n'a été retrouvé à ce jour, sinon quelques lignes dans *The Book of Sir Thomas More*, longtemps classé parmi les "apocryphes". In ne reste donc rien des "originaux authentiques" auquel fait référence la page de titre de Q2. Seules subsistent des versions déjà imprimées des textes, c'est-à-dire déjà "inauthentiques", de seconde main, avec l'inévitable lot d'erreurs dues à la composition ». (« Notice », *Shakespeare : Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, édition bilingue présentée par Gisèle Venet, Paris, Folio « théâtre », 2004, p.362). En outre, la plupart des éditeurs avouent « moderniser » l'orthographe aussi bien que la ponctuation du texte.

le discours, on peut tout de même signaler les passages où Bonnefoy choisit de supprimer une ponctuation forte ou d'en ajouter une. En effet, on peut estimer qu'un point était marqué par une intonation descendante et une pause forte dans le discours de l'acteur, tandis que les points d'exclamation ou d'interrogation se signalaient sans doute par des tonalités particulières. Si nous supposons que les copistes ont respecté le jeu des acteurs, leurs pauses et leurs intonations, et que ces derniers étaient fidèles aux instructions de Shakespeare, alors il est possible de dire que lorsque Bonnefoy remplace un point (pause très forte) par une virgule, il s'écarte de l'original, ou d'un original supposé. De même, lorsqu'il remplace un point par un point d'interrogation ou un point d'exclamation, il modifie radicalement la tonalité et l'impact d'une phrase ou d'un passage. Il est aussi pertinent de relever les occurrences où Bonnefoy rend un signe de ponctuation par une conjonction ou inversement, car la syntaxe du texte original est changée. Ce sont donc ces cas de figure que nous examinerons ici.

Au vers 173 de l'acte I, scène 1, Horatio fait cette fausse demande « As needful in our loves, fitting our duty ? », ce que Bonnefoy traduit d'abord par « Notre affection l'exige et notre devoir. » (1957), remplaçant la virgule par la conjonction « et », et le point d'interrogation par un point. Il opte ensuite pour « Notre affection, notre devoir l'exigent », version qui modifie toujours le type de phrase (d'une interrogative, on est passé à une déclarative). À titre comparatif, Jean-Michel Déprats traduit « Comme notre amitié l'exige, comme notre devoir le veut ? », étant donc plus strictement fidèle à la ponctuation du texte original.

Aux vers 204 à 206 de l'acte II, scène 2, le texte est le suivant : « Within his truncheon length, whilst they, distill'd / Almost to jelly with the act of fear, / Stand dumb and speak not to him. This to me »; or, Bonnefoy modifie la ponctuation à deux endroits :

après « length », remplaçant la virgule par un point, puis après « him », substituant au point un point-virgule d'abord, deux points ensuite, ce qui donne : « A[4] une longueur de glaive. Eux cependant, / Presque en cendres réduits par l'épouvante, / Ne peuvent lui dire en un mot ; et c'est à moi » (1957-59), puis « A une longueur de glaive. Et dans l'instant, / Presque en cendres réduits par l'épouvante, / Eux ne peuvent lui dire mot : ce n'est qu'à moi ». Par ces deux modifications, c'est aussi la syntaxe qu'il altère. Toutefois, il parvient à produire un texte qui a le même caractère heurté que l'original.

Dans la scène 2 de l'acte II, Bonnefoy remplace à deux reprises un point-virgule par un point, optant donc pour une pause plus nette et modifiant la syntaxe. C'est le cas du vers 493 : « The very faculties of eyes and ears; yet I » qui devient « Notre oreille et notre œil. Et moi, et moi » (1957 à 1978), puis « De l'œil et de l'oreille. Mais moi, mais moi » (1988)[5]. La seconde occurrence se trouve au vers 580 : « Abuses me to damn me ; I'll have grounds » est rendu avec une ponctuation semblable, puis Bonnefoy ajoute de la ponctuation : il traduit « Il m'abuse – afin de me perdre », puis « Il m'abuse, afin de me perdre » en 1978 et 1988. Il ajoute donc une pause dans la diction, ce qui met la seconde partie de la phrase en valeur. Or, ce sont là les propos de Hamlet, incertain quant à la nature du spectre, qui guide pourtant ses actes ; cette légère pause renforce son ton hésitant et angoissé.

À la scène 1 de l'acte V, au vers 184, Bonnefoy modifie le type de phrase, puisqu'à l'exclamative anglaise « To what base uses we may return, Horatio ! » il répond par une interrogative en français, et ce dans toutes les versions de la traduction. Il écrit ainsi en 1988 : « A quels vils usages risquons-nous de faire retour, Horatio ? ». Or, en

[4] Rappelons que nous reproduisons l'orthographe des éditions de Bonnefoy, donc sans accent sur les majuscules.
[5] On remarquera par ailleurs la répétition (« Mais moi, mais moi »), inexistante dans la phrase anglaise.

modifiant cette phrase, c'est la teneur des propos d'Hamlet qu'il modifie également. Chez Bonnefoy, Hamlet est un personnage moins assuré que chez Shakespeare.

On remarque à ce stade que la ponctuation est souvent plus forte dans le texte français. Cela se voit confirmé par l'usage fréquent des points de suspension que fait Bonnefoy. Ainsi, à la scène 2 de l'acte II, au vers 44, si on trouve en anglais un vers s'achevant par une virgule « I hold my duty as I hold my soul, », Bonnefoy traduit d'abord par « Je voue d'un même élan mon service et mon âme. » (1957 à 62), puis « Je voue d'un même élan mon service et mon âme… » (1978-88). Il remplace une virgule par un point, puis des points de suspension, accentuant donc la ponctuation.

Donnons un dernier exemple où Bonnefoy recourt d'une part aux points de suspension et, d'autre part, opte pour une ponctuation plus forte que celle du texte anglais. Il s'agit d'abord des vers 75 et 78 de l'acte IV, scène 7 : « Yet needful too, for youth no less becomes » devient « Bien qu'il ait son utilité. Car un costume » (dans toutes les versions), tandis que « Importing health and graveness ; » devient « Signe de l'opulence et du sérieux… » (1957-1962), puis « Du sérieux et de l'opulence… ». À une simple virgule, Bonnefoy substitue donc un point, et à un point-virgule il substitue des points de suspension.

Quels sont les effets produits par ces modifications ? Une ponctuation plus forte a pour effet de rendre les pauses plus longues, d'une part, et de modifier la syntaxe, d'autre part, Bonnefoy préférant séparer les phrases que multiplier les juxtapositions. Enfin, les points de suspension rendent les personnages plus songeurs, comme s'ils pesaient chacun de leurs mots.

(2) Enfin, en bien des occurrences, Bonnefoy ne se contente pas de renforcer la ponctuation du texte anglais ; il en ajoute de façon assez sensible. Ainsi, le vers 580 de l'acte II, scène 2 débute par l'expression « Abuses me to damn me », que Bonnefoy traduit d'abord sans altérer la ponctuation par « Il m'abuse afin de me perdre » ; puis, il opte en 1978 pour « Il m'abuse – afin de me perdre » (1978) et « Il m'abuse, afin de me perdre » (1988), ajoutant donc une pause signalée par un tiret, puis une virgule.

À la scène 1 de l'acte III, dans le monologue d'Ophélie, allant des vers 149 à 160, la ponctuation du texte anglais est modifiée en plusieurs endroits et de la ponctuation est ajoutée. La coordination du vers 152 « The glass of fashion and the mould of form » est remplacée par une juxtaposition : « Le miroir du goût, le modèle de l'élégance[6] », et le vers 153 « Th'observ'd of all observers, quite quite down ! » est traduit avec un ajout de ponctuation (et d'un parallélisme) : « Le centre de tous les regards, tout cela, tout cela brisé, » (1957 à 1962)[7], le point d'exclamation final étant également remplacé par une virgule. Au vers suivant, Bonnefoy remplace à nouveau une coordination par une juxtaposition, traduisant « And I, of ladies most dejected and wretched, » par « Et moi de toutes les femmes la plus accablée, la plus triste, » (1957 à 1962)[8] ; ce phénomène se reproduit au vers 158 « That unmatch'd form and stature of blown youth », qui devient « Et cette grâce sans rivale, cette jeunesse fleurie » (1957-62)[9]. Enfin, dans les deux derniers vers, Bonnefoy remplace le point par un point d'exclamation et supprime la juxtaposition du vers final pour en faire une coordination : « Blasted with extasy. O woe is me, / T'have seen what I have seen, see what I see! » est traduit par « Dans l'égarement

[6] Ce vers reste le même dans toutes les versions.
[7] En 1978 et 1988, Bonnefoy opte pour « Le centre de tous les regards, tout cela brisé, »
[8] 1978 et 1988 : « Et moi, de toutes les femmes la plus accablée, la plus triste ».
[9] Bonnefoy abandonne cependant cette ponctuation à partir de 1978, traduisant par « Et cette grâce incomparable de la jeunesse en fleur ».

se flétrir ! Oh, quel est mon malheur / D'avoir vu ce que je voyais et de voir maintenant ce que je vois » (1957 à 1962). En outre, dans les dernières versions de la traduction, il ajoute un point d'exclamation après le « Oh » du vers 159 et une virgule supplémentaire au vers 160, ce qui donne : « Se flétrir dans l'égarement ! Oh, quel est mon malheur / D'avoir vu, et de voir maintenant ce que je vois. » Par ce rythme plus haletant, Ophélie se fait plus hésitante, ne comprenant pas les réactions de Hamlet, mais aussi plus désespérée.

Ces exemples confirment que la ponctuation se fait plus marquée dans les versions françaises du texte produites par Bonnefoy, mais aussi que cette accentuation de la ponctuation n'est pas gratuite : elle se veut en accord avec un personnage, avec un contexte, et elle vient permettre un travail minutieux sur le rythme[10].

2.2) Travail sur la ponctuation d'une version à l'autre

(1) Outre les modifications que Bonnefoy opère sur le texte original, nombreux sont les changements qu'il effectue sur sa traduction d'une version à l'autre. Il tend, ici et là, à ajouter de la ponctuation, notamment après les interjections. Ainsi, dans la scène 4 de l'acte III, au vers 16, toutes les traductions de « No, by the rood not so » comportent un point d'exclamation final et l'ajout de l'interjection « Oh » en français, mais Bonnefoy ajoute un point d'exclamation après « Oh » dans la dernière version de 1988, ce qui donne : « Oh ! non, par la sainte croix ! ». Au vers 24, « O, I am slain ! » est d'abord traduit, selon un schéma semblable, par « Oh, il m'a tué ! » (1957 à 1962), puis par « Oh ! il m'a tué ! » (1978-88).

[10] Bonnefoy considère essentiellement la ponctuation comme un instrument qui lui permet de communiquer un rythme à ce qu'il écrit (voir « Les deux points, c'est un peu, en prose, la poésie », *La petite phrase et la longue phrase*, p. 13).

Parfois, Bonnefoy choisit simplement de rectifier la ponctuation pour laquelle il avait opté dans une première version de la traduction. C'est le cas par exemple au vers 93 de l'acte I, scène 1 : « Had he been vanquisher, as by the same co-mart » est d'abord rendu par « S'il l'avait emporté. Ainsi, par ce traité » (1957-59), puis par « S'il l'avait emporté : comme, par ce traité » (1962 à 1988). Le point de la première version est donc remplacé par deux points. Par cette ponctuation moins forte et l'attaque sur « comme », dans la deuxième partie de la phrase, qui vient mimer l'attaque sur « co-mart » dans le texte anglais, Bonnefoy est plus proche du rythme et des sonorités de l'original.

Les vers 31-32 de la scène 3 de l'acte III « 'Tis meet that some more audience than a mother, / Since nature makes them partial, should o'erhear » deviennent d'abord en français « Mieux vaut que quelqu'un d'autre qu'une mère / Si naturellement partiale… et mieux placée », version où Bonnefoy supprime la virgule du premier vers, puis remplace la virgule du second par des points de suspension. En 1978, il conserve le premier vers, mais opte non plus pour des points de suspension dans le second, mais pour une virgule (« Si naturellement partiale, et bien placée »). Polonius se fait ainsi plus assuré dans ses propos au roi, auquel il confirme qu'il va espionner Hamlet parti s'entretenir avec sa mère.

Bonnefoy retravaille également les vers 272 et 273 de l'acte V, scène 1 : « Hear you, sir, / What is the reason that you use me thus ? I loved you ever, but it is no matter, ». Il traduit d'abord par « M'entendez-vous, monsieur? / Et pour quelle raison me traitez-vous ainsi? Toujours je vous ai aimé ; mais peu importe. » (1957 à 1962), introduisant un point d'interrogation dans le vers 272 et renforçant la ponctuation du vers 273, remplaçant les deux virgules par un point-virgule et un point. Puis, en 1978, il renonce au point d'interrogation au vers 272 et traduit le point d'interrogation de la fin du

vers par un point d'exclamation. Au vers 273, il revient à la virgule centrale, mais ajoute une incise et conserve le point final. On obtient donc : « Ecoutez-moi, monsieur, / Dites-moi pourquoi diable vous me traitez si mal ! / Toujours, moi, je vous ai aimé, mais peu importe. » (1978-88).

Toutes ces modifications successives attestent de l'importance que Bonnefoy accorde à la ponctuation, élément important du sens. Par les changements subtils qu'il opère, il colore son texte de nuances différentes et approfondit son travail sur le rythme.

(2) Mais Bonnefoy ne se contente pas toujours de modifier la ponctuation d'une version à l'autre. Souvent, il ajoute de la ponctuation. C'est le cas par exemple à la scène 1 de l'acte III, vers 154 à 160 :

And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows, 155
Now see what noble and most sovereign reason
Like sweet bells jangled out of time and harsh;
That unmarch'd form and stature of blown youth
Blasted with ectasy. O woe is me,
T'have seen what I have seen, see what I see ! 160

Bonnefoy traduit dans un premier temps (en 1957-59) par :

Et moi de toutes les femmes la plus accablée, la plus triste,
Ayant goûté au miel de ses beaux serments, 155
Voir maintenant cette raison noble et royale
Comme un doux carillon désaccordé gémir,
Et cette grâce sans rivale, cette jeunesse fleurie
Dans l'égarement se flétrir ! Oh quel est mon malheur
D'avoir vu ce que je voyais et de voir maintenant ce que je vois ! 160

puis il opte pour :

Et moi, de toutes les femmes la plus accablée, la plus triste,
Puisque j'ai bu au miel de ses doux serments, 155
Entendre cette noble, cette souveraine raison
Gémir, comme des cloches désaccordées,
Et cette grâce incomparable de la jeunesse en sa fleur
Se flétrir, dans l'égarement ! Oh ! quel est mon malheur
D'avoir vu, et de voir maintenant ce que je vois ! 160

On voit donc qu'il ajoute des virgules[11] en quatre occurrences (aux vers 154, 156, 157 et 160), ainsi qu'un point d'exclamation (v.159). Le rythme de l'ensemble se fait plus haletant, plus angoissé, ce qui exprime bien l'état d'esprit d'Ophélie, terrifiée par l'étrange disposition dans laquelle elle a vu Hamlet.

À l'acte IV, scène 1, vers 1 à 3, Bonnefoy modifie la ponctuation de l'original dès sa première traduction : « There's the matter in these sighs, in these profound heaves, / You must translate, 'tis fit we understand them. / Where is your son ? » devient « Larmes, soupirs profonds ! Quelle est leur cause ? / Dites-là nous, il faut que nous la connaissions. Votre fils ? ». On remarque l'ajout de la virgule, du point d'exclamation et du point d'interrogation au premier vers. Puis, en 1978-88, l'ajout de ponctuation se conjugue à un renforcement de la ponctuation : « Ces larmes, ces grands soupirs ! Quelle est leur cause ? / Il nous faut la connaître ! Dites-là ! Où se tient votre fils ? ». En remplaçant la virgule et le point du vers 2 de l'original par deux points d'exclamation, Bonnefoy rend le discours du roi toujours plus animé, voire alarmé devant les larmes de la reine (qui vient d'assister au meurtre de Polonius par son fils), par un rythme nettement plus heurté que celui de l'original.

Ainsi, la traduction de Bonnefoy évolue vers une ponctuation plus forte, plus marquée que celle de l'original, d'une part, mais aussi d'une version à l'autre de la traduction, d'autre part. La ponctuation est un aspect de son texte que Bonnefoy retravaille beaucoup, conscient des effets de celle-ci sur le sens global et l'impact d'un discours.

---

[11] Bonnefoy avoue aimer la virgule, « bonne ouvrière » ; parmi les autres signes de ponctuation qu'il affectionne, il mentionne le point-virgule, le point et les deux points, qui « ont toutes mes faveurs et j'en abuse » (essentiellement en prose). Voir « Les deux points, c'est un peu, en prose, la poésie », *op. cit*., p. 13.

3) Travail poétique

3.1) Rendu des caractéristiques poétiques du texte de Shakespeare

3.1.1) les caractéristiques sonores et musicales

Bonnefoy se montre particulièrement sensible à la tonalité, à la musique du texte original, notamment produites par les nombreuses allitérations et assonances créées par Shakespeare. Ainsi, lorsqu'il ne peut rendre celles-ci par la même consonne ou la même voyelle, il opte pour une consonne ou une voyelle produisant un effet similaire.

Examinons tout d'abord le cas des allitérations. À l'acte I, scène 1, vers 6-7, les allitérations en -s et -z sont respectées dans toutes les versions :

> **Th**at wi**th** wi**se**s**t** **s**orrow **th**ink on him
> Together wi**th** remembran**ce** of our**s**elve**s**"

donne entre 1962 et 88 :

> Que, **s**ages dans le chagrin, nous penson**s** au roi,
> **S**ans dé**s**ormais nou**s** oublier nous-mêmes.

Au vers 59, l'allitération en -th dans « As thou art to thyself » est rendue par une allitération en -t : « Comme **t**u ressembles à **t**oi-même », qui est encore renforcée en 1962 et après: « Comme à **t**oi-même **t**u **t**e ressembles ! ». Plus loin, aux vers 68-69, les sonorités en -p et -s des vers de l'anglais : « But in the gro**ss** and **s**co**p**e of mine o**p**inion / Thi**s** bode**s** **s**ome **s**trange eru**p**tion to our **s**tate » sont particulièrement bien rendues dans la version de 1978-88 : « Mais ma **p**remière idée, **c'**est que **c**'est l'annon**c**e / de boulever**s**ements **p**our notre **p**ays »

À l'acte III, 1, v.75, la traduction française « De rien qu'un coup de dague » comporte une allitération en -d qui vient répondre à l'allitération en -b de l'original : « With a bare bodkin ». Au vers 87 de la même scène, le texte original comporte une

allitération en -s, mais le lecteur bute sur les consonnes successives : « Is sicklied o'er with the pale cast of thought » ; Bonnefoy rend ce dernier phénomène par une allitération en -p dès la version de 1978 : « Passent, dans la pâleur de la pensée ».

Aux vers 152-153 de la même scène, « O heat, dry up my brains, tears seven times salt, Burn out the sense and virtue of mine eye ! » comporte une allitération en -s qui est rendue dans toutes les versions de la traduction ; ainsi entre 1957 et 62, Bonnefoy écrit : « Fièvre, dé**ss**èche ton **c**erveau! Larmes **se**pt fois **sa**lées / Con**s**umez le pouvoir et la vie de me**s** **y**eux » ; toutefois, l'allitération est d'autant plus présente en 1978, le vers 153 devenant : « Brûlez me**s** **y**eux, faite**s-en** de la **c**endre ».

Bonnefoy travaille son texte dans le sens d'un meilleur rendu des allitérations. Aux vers 272-275 de la première scène de l'acte V, on constate, tout au long de ces vers, une récurrence du son -m : « Hear you, sir, / What is the reason that you use **me** thus ? / I loved you ever, but it is no **m**atter, / Let Hercules hi**m**self do what he **m**ay / The cat will **m**ew, and dog will have his day ». Bonnefoy la rend dans toutes les versions de sa traduction, mais la rend encore plus nette en 1978-88: il écrit ainsi « Ecoutez-**moi**, **m**onsieur, / Dites-**moi** pourquoi diable vous **me** traitez si **m**al! / Toujours, **m**oi, je vous ai ai**m**é, **m**ais peu importe. / Hercule **même** aurait beau s'y **m**ettre, Le chat peut bien **m**iauler, le chien gagnera ».

Ainsi, Bonnefoy rend la texture sonore du texte par différentes stratégies, créant en français un texte aux traits poétiques équivalents à ceux de l'original. Il procède de manière similaire face aux assonances. Donnons l'exemple de l'acte IV, scène 7, vers 163-164 : « There is a willow askant the brook / That shows his hoary leaves in the glassy stream ». Alors que ces vers comportent une assonance en -o, Bonnefoy crée, lui, une assonance en -i, et ce dans toutes les versions. Cela donne en 1988 : « Tout auprès d'un

ruisseau un saule se penche / Qui mire dans les eaux son feuillage gris ». Bonnefoy répond à l'assonance shakespearienne en en créant une autre dans la traduction, dialoguant avec Shakespeare, mais faisant aussi entendre sa propre voix.

3.1.2) Parallélismes, répétitions et jeux lexicaux

(1) Shakespeare jongle volontiers avec la langue, ayant recours aux parallélismes, aux répétitions et aux jeux avec les vocables. Bonnefoy s'efforce visiblement de respecter ce trait.

À l'acte I, scène 2, vers 46, la question « That shall not be **my** offer, not **thy** asking? » joue sur le parallélisme et l'écho sonore entre « my » et « thy » ; Bonnefoy le rend par le parallélisme je // t', mis d'autant plus en évidence dans la version de 1988, par la répétition du « t' » dans « Que **je** ne veuille **t'**offrir, plus encore que **t'**accorder ».

À la scène 4 du même acte, au vers 33, le parallélisme des deux adjectifs « as pure…as infinite » est rendu par un l'écho entre les deux substantifs « la pureté… la grandeur » quoique le parallélisme syntaxique ne soit pas conservé par Bonnefoy. Le vers 61 de l'acte II, scène 1 présente un cas similaire : le parallélisme de l'expression « …of wisdom, and of reach », d'abord traduit par le doublet « sages et capables » ; puis, dès 1962, Bonnefoy opte pour un rythme binaire qui rappelle d'autant mieux le parallélisme de l'original : il traduit ainsi par « Nous qui sommes sages, capables ».

À la scène 5, de l'acte IV, vers 102, le parallélisme « Antiquity forgot, custom not known » est rendu par un autre type de parallélisme, grâce à la répétition de la préposition « de » : « Dans l'ignorance ou l'oubli de l'antiquité, de l'usage ». Remarquons que cette structure est fort fréquente chez Bonnefoy et qu'elle fait partie de ce que Jérôme Thélot a appelé les procédés de « valorisation du nom » ; ainsi « détermination substantivale

introduite par *de* est semblable, essentiellement, à celle de la détermination par l'article défini : elle rénove les objets désignés et engendre une parole réaliste[12] ». Par cette tournure, Bonnefoy met en valeur les noms introduits par *de*, pointe du doigt les réalités qu'ils désignent, ce qui, dans notre cas précis, vient répondre à la mise en valeur accomplie par le biais de la tournure passive en anglais, qui fait des deux noms les sujets.

(2) Dans certains cas, Bonnefoy n'use pas des mêmes procédés que Shakespeare pour rendre les caractéristiques de son texte, mais de procédés produisant un effet similaire. À l'acte I, scène 2, vers 65, « A little more than kin but less than kind », Shakespeare crée un parallélisme visuel et sonore entre « kin » et « kind », ce qui renforce le jeu verbal sur ces deux termes. Jean-Michel Déprats relève cette difficulté de traduction : « il faut à la fois tenter de rendre le double sens de *kind*[13] et l'assonance allitérative *kin / kind*[14] », et remarque que la paronomase a stimulé l'ingéniosité des traducteurs. Entre 1957 et 78, Bonnefoy manifeste une recherche sur les sonorités en traduisant « Un peu plus qu'un neveu, mais rien moins qu'un fils », formule qui lui permet de rester proche du sens de l'original ; mais en 1988, Bonnefoy parvient à rendre le jeu d'écho interne de l'original en jouant sur les sonorités de son texte, puisqu'il traduit habilement par « Bien plus fils ou neveu que je ne le veux ». Il sacrifie donc l'un des sens possibles de *kind*, privilégiant le parallélisme sonore.

À l'acte II, scène 2, vers 44 le vers « I hold my duty as I hold my soul » comporte un parallélisme produit par la répétition de plusieurs termes à la manière d'une anaphore ; Bonnefoy lui donne pour équivalent, certes un peu plus faible, la coordination et la répétition du possessif dans « Je voue d'un même élan mon service et mon âme » (version

[12] J. Thélot, *op. cit.*, p. 133.
[13] Qui signifie à la fois « bienveillant » et « membre de la même famille ».
[14] « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », p. LXXXVII.

de 1978-1988). Cependant, l'allitération en -m qu'il crée en français rend le parallélisme plus sensible grâce aux sons.

Le parallélisme de « There is no shuffling, there the action lies » à l'acte III, scène 3, vers 60-61, reçoit un équivalent dans les vers français « Là plus de faux-fuyants, là nous sommes contraints », la répétition de « là » étant préservée dans toutes les versions. Les vers 73-74 de la même scène « Now might I do it pat, now a'is a-praying- / And now I'll do't » contiennent trois occurrences du terme « now » ; Bonnefoy traduit cette répétition par le parallélisme de l'expression « C'est maintenant, il prie, c'est maintenant » dans la traduction de 1988. S'agissant des propos de Hamlet qui hésite à frapper le roi, il était important de conserver cet effet d'insistance, car c'est comme si Hamlet tentait de se convaincre par la parole.

(3) Il arrive, en outre, à Bonnefoy d'ajouter des parallélismes et des jeux avec le lexique, rendant ainsi d'autant plus sensible l'un des traits particuliers de l'original et de sa langue. Comme le remarque Jean-Michel Déprats, en effet, « [l]es textes de Shakespeare sont tissés d'ambiguïtés foncières, de jeux de mots polysémiques qui appartiennent en propre à la langue anglaise, à son réseau singulier d'homophonies et d'ambivalences sémantiques[15] ».

À l'acte III, scène 1, dans le vers 170 « Haply the seas and the countries different », l'adjectif s'applique aux deux noms ; Bonnefoy (qui d'abord n'avait pas respecté ce fait) rend cet effet de style en créant un parallélisme : « il se peut que d'autres rivages, d'autres pays ».

L'acte IV offre plusieurs exemples d'ajouts de parallélismes en français. À la scène 4, le vers 51 « what is mortal and unsure » est traduit de manière plus verbeuse et

[15] J.M. Déprats, *loc. cit.*, p.LXXXVI.

surtout avec la création d'un parallélisme non présent dans l'anglais (en 1978-88), ce qui donne « Son être même, pourtant précaire, pourtant mortel ». Plus loin, à la scène 7, si Bonnefoy a traduit les vers 8-9 « As by your safety, greatness, wisdom and things else / You mainly were stirred up » d'abord assez littéralement jusqu'en 1962, il prend plus de liberté en 1978 et ajoute un parallélisme dans la traduction du vers 8 : « Quand votre sûreté autant que votre grandeur / Vous montraient la sagesse de le faire ? »

Enfin, les vers 43-44 de l'acte V, scène 2, « And many such like as'es' of great charge / That on the view and knowing of these contents » rendus d'abord par « Et combien d'autres "vus" tout aussi pesants ! - / Qu'il veuille donc, au vu et au su de cette lettre, », où Bonnefoy joue déjà avec les termes « vu » et « su » ; ce jeu est encore davantage amplifié dans la dernière version, qui rend d'ailleurs plus sensible le ton sarcastique d'Hamlet racontant à Horatio comment il a déjoué le piège du roi : « (Ah, la lourdeur des vus de ce m'as-tu vu !) – / Qu'il veuille, dis-je, au vu et au su de cette lettre ».

Si Bonnefoy dialogue avec Shakespeare, il fait donc librement entendre sa propre voix. En outre, tout se passe comme si, par un phénomène de compensation, il rappelait certaines des caractéristiques stylistiques du texte original. Par un phénomène dialectique, la traduction porte en elle certains de traits fondamentaux du texte shakespearien tout en faisant œuvre nouvelle.

3.1.3) Rythme et accents du pentamètre iambique[16]

Alors que le mètre de la poésie shakespearienne repose sur les accents, la poésie française est fondée sur les syllabes. Ce trait la rend impropre à rendre le caractère très rythmé du texte original. Cependant, Bonnefoy s'efforce de rendre le rythme du pentamètre iambique et surtout les accents qu'il fait porter sur certains termes par d'autres moyens.

(1) C'est d'abord par d'habiles choix lexicaux qu'il vient donner un équivalent aux accents du pentamètre. À l'acte I, scène 1, vers 59, la mise en valeur de « thyself » dans l'expression « As thou art to thyself » est rendue à partir de 1962 par l'irrégularité syntaxique de la tournure « Comme à toi-même tu te ressembles », qui met en valeur le mot « toi-même ». Au vers 214 de l'acte I, scène 2, « Did you not speak to it », l'accent sur « not speak » est rendu par le choix du substantif « rien » dans « Ne lui avez-vous rien dit? », ce qui rend la négation plus sensible.

À l'acte V, scène 1, dans le vers 234 « Now pile your dust upon the quick and dead », les termes « pile » et « upon » sont accentués, insistance que rend l'expression « tant et tant » ainsi que l'allitération en -t dans la version de 1988 : « Et maintenant, jetez votre poussière / Sur le vivant et la morte, et tant et tant ». Notons que cette tournure vient compenser la faiblesse du verbe « jeter », qui ne rendait pas à lui seul la force de l'image « pile your dust upon ».

(2) Bonnefoy a aussi recours à la ponctuation pour mettre en valeur certains termes accentués dans l'original. Ainsi, à l'acte II, scène 1, vers 29, l'accent portant sur « must » dans « You must not put another scandal on him » est rendu par un changement de ponctuation dès 1962 : « surtout » est encadré de virgules dans « Car, surtout, n'allez

[16] Voir les exemples supplémentaires en annexe.

pas laisser entendre ». Au vers 60 de cette même scène, l'expression « …this carp of truth », qui comporte un accent sur « truth », est rendue par une mise en valeur à l'aide de la ponctuation, le mot « vérité » étant encadré par deux virgules: « cette carpe, la vérité, ».

Aux vers 17-18 de l'acte II, scène 2, « Whether aught to us unknown afflicts him thus / That opened lies within our remedy », les mots « unknown » et « opened » sont accentués et mis en valeur par la syntaxe, ce que Bonnefoy 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.

À l'acte III, scène 1, vers 150, le mot « sword » est mis en valeur par sa position en fin de vers et son accentuation : « The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword ». Bonnefoy le rend à partir de 1978 en le plaçant à un enjambement, au début du vers suivant, isolé par une virgule, et en inversant l'ordre syntaxique régulier puisque le complément vient avant le nom : « Les manières d'un prince et d'un soldat / L'épée, et d'un savant les belles paroles ».

(3) Enfin, Bonnefoy parvient à rendre les accents du pentamètre grâce à la syntaxe ou en combinant syntaxe, ponctuation et lexique. À l'acte I, scène 5, vers 186, l'anglais dit : « And still your fingers on your lips I pray », les accents tombent sur « fingers » et « lips », ce que Bonnefoy rend en intervertissant l'ordre des propositions et traduisant en 1988 par « Et vous, je vous en prie, bouche cousue », ce qui met en valeur l'expression « bouche cousue ».

À l'acte III, scène 3, le vers 94, « Ah that his soul may be as damned and black », comporte des accents sur « damned et black », deux adjectifs également mis en valeur par

la sorte de « découpage » produit par les consonnes -d et -b. Bonnefoy rend cela en intervertissant l'ordre des adjectifs, mais aussi en insérant l'adverbe « alors », qui marque une pause entre ces deux adjectifs ainsi soulignés : « Et que son âme soit aussi noire, alors, et maudite » (1978-88). » Dans les deux versions précédentes, en effet, la synérèse « maudite et noire » ou « noire et maudite » empêchait une telle mise en valeur.

Concluons par un exemple tiré de l'acte IV. Au vers 11 de la scène 7, dans l'expression « But yet to me they're strong », deux accents sont placés sur « me » et « yet » ; Bonnefoy les rend bien en 1978, en traduisant par « Mais qui m'importent, croyez ! » : grâce à la virgule, à l'impératif « croyez ! », qui reprend « yet », et au point d'exclamation, il donne un équivalent à la mise en valeur de l'original. Par contraste, la version antérieure (1957 à 1962), « Mais qui sont fortes pour moi », est plus faible. Le ton de feinte agitation du roi expliquant à Laërtes pourquoi il ne punit pas lui-même Hamlet de ses crimes est mieux rendu.

On voit donc comment, par différents procédés, Bonnefoy tente de rendre les accents du pentamètre shakespearien grâce aux ressources de sa langue et recréer quelque chose du rythme de l'original. Le dialogue entre deux voix est ici pleinement sensible, et d'autant plus que l'hendécasyllabe permet de rendre quelque chose du pentamètre iambique, d'en suggérer le rythme, tandis que les variations autour de ce mètre irrégulier recréent le caractère imprévisible de l'iambe. Grâce à l'hendécasyllabe, tantôt raccourci en un décamètre, tantôt allongé en un alexandrin, Bonnefoy parvient même à donner à son vers plus de souplesse que n'en a le pentamètre de l'original. Leroy C. Breunig remarque ainsi : « Bonnefoy achieves more flexibility than in the English, often expanding or contracting in syllable count, at times approaching the vers libre, and of

course shifting into prose and out again, along with the English line[17] ». La réflexion et le travail de Bonnefoy sur la forme iambique et le rythme si particulier de ce vers ont porté leurs fruits : la traduction recrée la texture sonore et rythmique de l'original avec les moyens qui lui sont propres. Clive Scott approuve le choix de Bonnefoy de l'hendécasyllabe, qu'il commente en ces termes :

> Bonnefoy's hendecasyllable is not a line of verse, in the sense that it has no structural or metrical credentials (…). It is a free verse line, a number of syllables constantly exploring their combinational possibilities, influenced by, and influencing, contextual lines, a space free for the translator and the translator's reader to exercise their variable responses. At the same time, as we have seen, it is a rhythmic space which does recall, by number of accents, by rhythmic instability, by nuances of medial articulation, the Shakespearean pentameter; indeed a free verse target does not stand off from its source text, but seems to draw it into itself, to encompass it, both by enacting the source text's futurity / survival and by potentiating the multifarious inputs of its consumers (translators and readers of translation). This is a cumulative process which leaves the source-text half buried, in rhythmic accretions, covered with the rhythmic barnacles of its continuing multi-cultural existence[18].

L'hendécasyllabe fait donc écho au pentamètre iambique, comme s'il portait en lui sa mémoire, et en reproduisait l'instabilité rythmique. Ce n'est pas un espace métrique fermé, mais un espace rythmique ouvert, et finalement, un espace de liberté pour le traducteur. Il est à la fois un écho et une réponse au pentamètre shakespearien, et révèle le mouvement dialectique de la traduction de Bonnefoy.

[17] L.C. Breunig, « Bonnefoy's Hamlet », p. 465.
[18] C. Scott, « Translating rhythm », *Translation and Literature*, n°6, 1997, p. 42.

3.2) Les interventions du traducteur-poète

3.2.1) Écarts lexicaux et travail poétique

(1) Bonnefoy ne se contente pas de répondre à l'original ; il prend la parole à son tour et assume cette parole. Sa poétique de traducteur se manifeste en effet dans sa traduction, dans ses différentes versions, notamment par le choix des mots. Ses aspirations de poète viennent donner une couleur particulière à son texte. C'est ce que peut illustrer l'exemple du vers 257 de l'acte II, scène 2 : « bodies » est traduit par « corps » (1957 à 1978), puis par « solide » en 1988 (« Then are our beggars bodies » : « En ce cas ce sont nos gueux le solide ») : peut-être est-ce là un désir de rendre l'aspect, comme dans l'anglais de Shakespeare, plutôt que l'essence ? On peut alors voir dans cet exemple la façon dont la langue anglaise vient informer le français de Bonnefoy, selon son aspiration à créer « l'idéalisme renversé » dans la poésie française, par lequel sa tendance à préférer les essences se verrait infléchie par le monde du relatif, de l'existence sensible auquel l'expose la poésie anglaise. Finalement, tout en cherchant à faire écho au génie de la langue anglaise, son travail sur la langue française, est une entreprise de création véritable. Cet exemple nous amène aussi à rattacher cette dimension créatrice à un mouvement dialectique dans la mesure où la traduction est, plus qu'une synthèse, un dépassement dans une œuvre nouvelle. Ce n'est pas la voix de Shakespeare reproduite en français, pas plus que celle de Bonnefoy annihilant la poésie de Shakespeare, mais le fruit d'un échange, une parole poétique originale. Bonnefoy, tout en rendant la substance de l'original, a recours aux tendances de sa propre poésie.

La sensibilité de Bonnefoy vient parfois donner une autre dimension à son texte, qui prend une tonalité différente de celle de l'original ; celui-ci devient alors le lieu d'un travail poétique. Nous avons vu, dans notre analyse lexicale, qu'à l'acte IV, scène 5, v.

59, le vers « By Cock they are to blame » est traduit en 1988 par « Pour les filles c'est un grand mécompte », où le juron « By Cock » n'est pas conservé, ce qui correspond sans doute à une volonté d'atténuer le caractère grossier de tels termes. Bonnefoy a tendance à dissoudre les allusions scabreuses de la chanson d'Ophélie, malgré son désir avoué d'ouvrir la poésie française à la « trivialité » de la poésie anglaise. D'autre part, on note le caractère non-littéral de la traduction, qui peut s'expliquer en partie par les contraintes de la chanson et du respect de la rime (« mécompte » vient rimer avec « honte », au vers 59), mais montre aussi comment la chanson, proche parente de la poésie, est l'occasion pour Bonnefoy de laisser libre cours à sa veine créatrice.

(2) L'écart avec l'original que manifeste la traduction correspond souvent à un véritable travail langagier et poétique. À la recherche poétique de Shakespeare, Bonnefoy répond en mettant en œuvre toute une palette de procédés. En ce sens, il arrive que Bonnefoy opte pour le rendu des accents du pentamètre iambique plutôt que pour une fidélité à la lettre et aux mots du texte. Ainsi, au vers 132 de l'acte III, scène 4, « yet all that is I see » devient « […] je vois tout ce qu'on peut voir » et « that is » est rendu par « on peut », dès 1978, alors que la version de 1962 était plus littérale : « je vois tout ce qui est » ; on peut supposer qu'il s'agit là de rendre l'accent portant sur « I see » en anglais, placé en fin de vers. L'assertion est en tout cas plus vigoureuse dans la seconde version, ce qui correspond à une volonté de recréer l'effet produit par l'accentuation anglaise.

(3) De manière un peu similaire, Bonnefoy choisit parfois un rendu sonore plutôt que sémantique de certaines expressions (procédé que nous avons déjà vu dans l'analyse lexicale). Ainsi, comme nous l'avons vu, à l'acte IV, scène 7, vers 167, « fantastic garlands » est d'abord traduit par « étranges guirlandes », puis en 1962-1978 par

« guirlandes / Fantastiques » et enfin par « guirlandes / Capricieuses », dernière traduction qui permet à Bonnefoy de recréer l'assonance en -i présente dans le vers anglais (« Therew**i**th fantast**i**c garlands d**i**d sh**e** make »). Il semble que la musique du texte d'arrivée suffise – ou en tout cas contribue grandement – à donner un écho du texte original. Bonnefoy n'écrit-il pas justement que le premier objet de l'attention du traducteur ne doit pas être « les enchevêtrements sémantiques de la matière textuelle, mais ce rythme, cette musique des vers, cet enthousiasme de la matière sonore qui ont permis au poète de transgresser dans la phrase le plan où le mot est d'abord concept » ? Sa traduction atteste du fait qu'il a tenté de se laisser prendre par cette musique, comme il le prescrit à tout traducteur, afin de faire naître en lui « le même état poétique, le même "état chantant" que chez l'auteur du poème[19] ». On peut, là encore, faire un lien pertinent entre Bonnefoy et Meschonnic, dans la mesure où Bonnefoy cherche à recréer dans sa traduction un « continu » semblable à celui de l'original, à s'inscrire comme sujet dans sa traduction comme l'a fait l'auteur de l'original dans son texte. Et la recréation de ce continu passe essentiellement par le rythme.

(4) On remarque aussi que Bonnefoy s'autorise un plus grand nombre d'écarts lexicaux, une licence poétique plus sensible dès lors que Shakespeare use de figures de style ou de procédés poétiques. Ainsi, comme nous l'avons vu, les passages de chansons, avec les particularités formelles et lexicales qu'elles engagent, sont propices au travail poétique.

Bonnefoy traduit les images employées par Shakespeare à l'acte III, scène 2 de manière particulière. Au vers 215, « Sleep rock thy brain » est traduit par « Puisse le doux sommeil ton esprit reposer », puis « Que ton pauvre cerveau, le sommeil le répare »

[19] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *op. cit.*, p. 36.

(1988) : « rock » (bercer) n'est traduit littéralement dans aucune des versions ; de plus, comme pour compenser cette perte en français, c'est tantôt « sleep » qui est développé en « doux sommeil », tantôt « thy brain », qui devient « pauvre cerveau ». Au vers 366, l'expression « the very witching time of night » constitue une image très forte et très difficile à rendre en français. Sacrifiant l'idée de sorcellerie, Bonnefoy traduit par « l'heure sinistre de la nuit », où il faudra sans doute savoir revenir à l'étymologie de « sinistre », *sinister* en latin signifiant « de mauvais augure[20] ».

Shakespeare place aussi dans la bouche de certains personnages des propos qui frappent par leur force poétique. Il use assez souvent du procédé poétique de la personnification, parfois accompagnée de métaphores puissantes. Ces passages sont cependant difficiles à rendre littéralement et Bonnefoy compense alors l'infidélité lexicale par la recherche poétique. Ainsi à l'acte IV, scène 5, les vers 18-20, « So full of artless jealousy is guilt / It spills itself in fearing to be spillt » sont d'abord traduits par « Le crime est si inquiet, et si gauchement, / Qu'il fait de son effroi l'artisan de sa perte » (1957 à 1978), version dans laquelle Bonnefoy conserve la personnification tout en optant pour une traduction peu littérale. Il en vient ensuite à « On est si anxieux, quand on se sent coupable, / Si démuni qu'on meurt de craindre la mort » (1988), version qui ne réussit pas plus que la première à conserver l'image contenue dans le verbe « to spill », mais qui reproduit l'écho de « spills » // « spillt » par le parallélisme « meurt » // « mort ». En outre, tout en préservant l'allitération en -s, Bonnefoy donne une vigueur poétique à sa traduction en accentuant la première répétition par celle de « si » ; remarquons enfin qu'il

[20] Chez les Grecs du moins. *Sinister* signifie « qui vient du côté gauche », donc de mauvais présage pour les grecs, alors que pour les Romains, cela signifiait « de bon présage ». C'est ce sens qui est sans doute à la source du sens plus général de « malheureux, fâcheux, sinistre ». Voir : Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

reproduit le rythme saccadé rendu par les -t, les -p et les -b de l'anglais en créant une allitération en [k]. L'angoisse de la reine qui se repent de ses péchés est ainsi rendue par le son.

Les vers 201-202 de la même scène « And we shall jointly labour with your soul / To give its due content », dans lesquels l'âme résume la personne, sont traduits d'abord par « Et nous travaillerons, notre âme consentante, / A vous donner tout apaisement », donc par des termes assez lointains de ceux de l'anglais (« consentante » pour « jointly », « apaisement » pour « content »). La version de 1988 « Et nous travaillerons à vous faire droit / En communiant avec vous, d'âme à âme » n'est pas plus littérale, « communiant » s'étant substitué à « travaillant » ; mais cette dernière modification ainsi que l'expression « d'âme à âme » accentuent l'idée de rapport, d'échange, et bien sûr la dimension spirituelle. En outre, comme il s'agit ici des propos du roi à Laërtes, qui lui propose de se venger de Hamlet, on peut dire qu'ils reflètent la manipulation psychologique à laquelle a recours le roi pour séduire Laërtes. Là encore, Bonnefoy s'est livré à un véritable travail poétique qui sert une interprétation particulière du texte.

(5) Parfois, Bonnefoy amplifie la dimension poétique de certains passages qu'il ne rend pas par un strict respect lexical, comme si la force poétique du texte de Shakespeare venait stimuler sa veine créatrice. À l'acte III, scène 4, les vers 64-65, « (…), like a mildewed ear, / blasting his wholesome brother » sont traduits par « l'épi germé / Qui a gâté le bon grain » : l'image de l'épi est donc développée et Bonnefoy file la métaphore. Le lexique et les métaphores de Shakespeare deviennent, de toute évidence, le tremplin d'une recherche poétique. Autre exemple, au vers 173 de l'acte IV, scène 7, « her weedy trophies and herself » : devant l'impossibilité de reproduire l'écho de « her » et « herself » en français, et la mise en valeur que ce vers suppose, Bonnefoy choisit

d'attaquer le vers par le prénom d'« Ophélie », ce qui correspond à un procédé d'insistance équivalent. Il traduit donc par « Ophélie et ses trophées agrestes » en 1978 (il avait cependant traduit par « et elle » en 1962), vers où l'assonance en -i de l'anglais est compensée par l'alternance des -o et des -[e], et où l'allitération en -f est reproduite.

La traduction de Bonnefoy affirme donc ses propres qualités poétiques qui, si elles viennent faire écho à celles du texte shakespearien, ne sont pas moins le fruit d'un authentique travail créateur. Bonnefoy fait appel aux ressources de sa propre langue et à son imagination poétique. Il fait entendre sa voix dans sa traduction, dans ses mots, son rythme, sa musique. Cependant, si sa voix reprend le dessus, ne peut-on dire que la dialectique ne se résout pas, mais tourne court ? C'est ce qu'il nous faudra examiner par la suite.

3.2.2) Non fidélité littérale aux métaphores et / ou recréation de métaphores nouvelles

Souvent, Bonnefoy s'écarte des métaphores employées par Shakespeare, soit dès la première traduction, soit au fil des retraductions, comme s'il voulait rivaliser avec lui en termes d'inventivité poétique.

L'acte III, scène 4 offre différentes occurences de ce phénomène. Au vers 40, par exemple, l'expression très imagée « …That thou dar'st wag thy tongue / In noise so rude against me » est d'abord rendue assez littéralement par « que tu oses darder ta langue / Si rudement contre moi » (1957 à 1978) ; puis, Bonnefoy opte pour une autre image et traduit par « que tu oses / Me crier au visage des mots si durs » (1988). Au vers 48, nous avions remarqué que la métaphore « a rhapsody of words » devient « un vain bruit de mots », métaphore qui suscite d'autres connotations en s'écartant du domaine musical.

À l'acte IV, scène 5, vers 152-153, Shakespeare écrit « O heat, dry up my brains, tears seven times salt, Burn out the sense and virtue of mine eye ! », passage d'abord traduit relativement littéralement par Bonnefoy, qui propose « Fièvre, déssèche mon cerveau ! Larmes sept fois salées, / Consumez le pouvoir et la vie de mes yeux » ; puis, en 1978, il file la métaphore de la consomption : « Fièvre, déssèche mon cerveau ! Larmes sept fois salées, Brûlez mes yeux, faites-en de la cendre ! ». En filant la métaphore et en utilisant des termes autres, qu'il affectionne, Bonnefoy s'approprie en quelque sorte le texte de Shakespeare.

Le travail sur les métaphores, qui force Bonnefoy à s'écarter des formules utilisées par Shakespeare, se fait plus sensible au fil des traductions. Le mouvement dialectique, fait d'une sorte d'assimilation de l'original et d'un détachement face à celui-ci, est ici plus sensible.

3.2.3) Présence de Bonnefoy à travers les vocables et les tournures de sa poésie

(1) De façon assez subtile, Bonnefoy nous laisse entendre sa voix de poète en utilisant certains des substantifs récurrents dans sa poésie. Ainsi, par exemple, à l'acte IV, scène 4, vers 62, « …fight for a plot » est traduit par « Et combattent pour trois arpents » ; mais alors que l'anglais reprend plus loin le mot « plot » par « Which » (« Which is not tomb enough », v.63), Bonnefoy écrit « un peu de terre » (dans toutes les versions), expression d'autant plus mise en valeur qu'elle est en fin de vers ; l'apparition de la « terre », lorsqu'on sait l'importance de ce mot dans la poésie de Bonnefoy, n'est sans doute pas anodine. À la scène 5 du même acte, au vers 83, nous avions relevé l'expression « we are pictures and mere beasts », traduite d'abord par « nous sommes des reflets sinon des bêtes » (1957 à 1978), qui devient en 1988 « on n'est qu'une ombre ou

une bête ». Il faut remarquer l'emploi du mot « ombre » dans cette traduction, d'une part car c'est un mot de la poésie de Bonnefoy, d'autre part car Bonnefoy n'a cessé d'insister, dans toute son œuvre, sur le côté trompeur des images, qui peuvent devenir des ombres…

(2) Aux vers 236-237 de l'acte V, scène 1, l'image : « […] or the skyish head / Of blue Olympus » est rendue par « […] ou que la cime de l'Olympe bleu dans le ciel » ; or, il n'est pas indifférent que Bonnefoy traduise l'adjectif « skyish » par le substantif « ciel », qui est l'un des grands vocables de son écriture poétique. Ce mot réapparaît d'ailleurs dans la traduction que Bonnefoy fait du vers 85 de l'acte V, scène 2, « Thy state is even more gracious » : Bonnefoy le rend par « Tu n'en es que plus près du ciel », s'écartant sciemment du terme « gracious » de l'original pour le remplacer par un mot de son propre lexique. Notons que dans les deux cas, Bonnefoy évite les adjectifs et les remplace par ces substantifs qui lui sont si chers.

On peut aussi attirer l'attention sur le fait qu'au vers 265 de cette même scène, l'expression « the burning zone » est traduite par « en la région du feu » (1957 à 1962), puis « aux demeures du feu » (1978 à 1988), Bonnefoy employant systématiquement le substantif feu, très fréquent dans sa propre poésie, plutôt que le verbe « brûler » ou son participe présent.

(2) Outre son propre vocabulaire, ce sont aussi les tournures (les tendances) de sa propre poésie que Bonnefoy emploie volontiers dans sa traduction. Relevons par exemple l'association d'un terme abstrait et d'un terme concret, fréquente dans sa propre écriture : aux vers 115-116 de l'acte I, scène 1, l'expression « the Roman streets » est traduite de manière peu littérale par « l'obscur des rues », qui associe un terme abstrait et un terme concret. Remarquons également la détermination substantivale, à propos de laquelle Jérôme Thélot fait remarquer qu'elle associe souvent, dans la poésie de Bonnefoy, un

substantif abstrait et un substantif concret[21]. On note, en outre, un déplacement (« l'obscur » vient traduire l'adjectif « sheeted » qualifiant « dead » dans le vers précédent) et le remplacement d'un adjectif par un nom, autre tendance de Bonnefoy que nous avons relevée dans notre étude du lexique.

(3) On peut remarquer aussi l'oscillation de Bonnefoy, que l'on trouve sa propre poésie, entre l'abstrait et le concret. Parfois, Bonnefoy opte pour des expressions plus abstraites que celles de l'original. À l'acte I, scène 2, vers 144-145, la comparaison « As if an increase of appetite had grown / By what it fed on… » offre une allusion au corps, à la nourriture, qui est gommée par les termes « désir » et « rassasié » dans la traduction : « Comme si son désir de se rassasier / Ne cessait de grandir (1957-78), puis : « Comme si son désir de se rassasier / N'en était que plus vif » (1988).

Parfois, Bonnefoy rend les images employées par Shakespeare de manière plus abstraite et, d'une certaine manière, plus douce. « And one sees here one of Bonnefoy's characteristics as a translator: there is often a slight softening of the hard outlines of Shakespeare's imagery[22] », remarque Graham Dunstan Martin, qui poursuit :

> It is not that the image has been falsified; it is rather that the picture of an inner feeling has been substituted for that of its visible symptom. For the flushed face of decision, paling under the force of doubt, is substituted a mental process: bright colors, darkening under an ominous shade of fear. It is, in other words, the inner effect of Shakespeare image that Bonnefoy seeks, not, and not necessarily its verbal representation[23].

Il conclut ainsi que les traductions de Bonnefoy ont moins de concrétude, sont moins portées au particulier, à l'extériorité que ne le sont les textes de Shakespeare. Certes, Martin fait porter son analyse sur toutes les traductions des textes de Shakespeare

[21] J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 134.
[22] G. D. Martin, « Bonnefoy's Shakespeare Translation », p. 468.
[23] *Ibid*., p.468.

produites à cette date, non seulement celle de *Hamlet*. Il ne reste pas moins que l'analyse de Leroy C. Breunig va dans le sens opposé lorsqu'il commente la manière dont Bonnefoy a rendu bon nombre des images employées par Shakespeare dans *Hamlet* :

> [B]y simply translating many of Shakespeare's images literally, Bonnefoy in effect declares his independance from the French tendency to abstract or attenuate. "In my mind's eye" (1.2.186) becomes "Avec les yeux de l'âme", as compared with Gide "Dans ma pensée." "The time is out of joint" (1.5.188) becomes "Le temps est hors des gonds" (cf. Gide's "Cette époque est dévergondée")[24].

Il nous amène donc à conclure à la plus grande concrétude de la traduction de Bonnefoy, par rapport à celles de ses prédécesseurs, dans le rendu des images.

Quant à John Edwin Jackson, il remarque, dans son analyse des traductions des œuvres de Shakespeare par Bonnefoy, que « Bonnefoy met l'accent, chaque fois qu'il le peut, sur le côté concret, presque plastique du texte shakespearien[25] ». Toutefois, son analyse d'un passage d'*Antoine et Cléopâtre* dans la traduction de Bonnefoy, l'amène à admettre qu' « [e]n même temps, ces vers font voir un trait qui dialectise cet effort vers le concret, et qui est le choix d'un lexique volontiers plus noble que l'original », et qui a souvent « une connotation abstraite[26] ». La dialectique entre concret et abstrait caractérise la poétique de Bonnefoy traducteur.

Si les contradictions entre les critiques (ou relevées par les critiques) reflètent la double tendance vers l'abstrait et le concret de la traduction de Shakespeare, il nous semble que les occurrences où Bonnefoy remplace les expressions, ou plutôt les termes abstraites par des vocables plus concrets sont plus nombreuses dans les traductions de *Hamlet*. Ainsi, « But to confront the visage of the offence » (acte III, scène 3, vers 46) est

---

[24] L.C. Breunig, « Bonnefoy's *Hamlet* », p. 463.
[25] J. E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, p. 91.
[26] *Ibid*., p. 93.

d'abord traduit par « C'est de considérer le péché en face » (1957 à 1978), puis par « […] sinon de voir le péché en face » (1988), donc par une formule plus visuelle, plus concrète. Dans la scène suivante, au vers 60, le mot « combination », d'abord traduit par « alliance » (1957 à 1962) devient « alliage » (1978-1988), traduction qui va dans un sens concret tout en respectant le double sens de « combination », qui peut être aussi bien un mélange qu'une alliance, un traité. Bonnefoy témoigne ici d'une recherche particulière en faveur d'une plus grande concrétude. Leroy C. Breuning remarque « Bonnefoy's preference for the concrete and his avoidance of conceptual language[27]», ce qui est probablement, selon lui, une réaction contre les traductions françaises antérieures.

À l'acte IV, scène 5, les vers 159-161 se caractérisent par leur caractère allégorique et abstrait en anglais : « Nature is fine in love where 'tis fine, / It sends some precious instance of itself / After the thing it loves ». Or, mis à part le terme « Nature » (traduit par « art », autre abstraction), Bonnefoy traduit chacune des entités abstraites par un terme concret : « love » est traduit par « ceux qui aiment », puis « It » (reprenant nature) est traduit par « l'être aimant », et enfin « the thing it loves » devient « son amour » (dès 1957). La traduction est donc bien peu littérale, mais beaucoup plus concrète, comme si Bonnefoy donnait vie aux vocables de Shakespeare.

[27] *Ibid.*, p. 462.

3.2.4) Rendu particulier des passages poétiques et effacement des allusions triviales

Certains passages du texte original se caractérisent par un lyrisme particulier. Le texte de la chanson d'Ophélie, à l'acte IV, scène 5 (vers 45 à 64) en est emblématique. Citons-le pour mémoire :

To-morrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime
And I a maid at your window
To be your Valentine
Then up the rose, and donned his clo'es
And dupped the chamber door,
Let in the maid, that out a maid
Never departed more
[…]
By Gis and by Saint Charity
Alack and fie for shame
Young men will do't, if they come to't,
By Cock they are to blame.
Quoth she, before you tumbled me,
You promised me to wed.
(He answers)
So woul'd I ha done, by wonder sun,
And thou hast not come to my bed.

Or Bonnefoy, dans la traduction de ce passage, fait preuve d'une grande liberté et laisse libre cours à sa créativité poétique. On peut étudier d'abord la version de 1957, conservée jusqu'en 1962 :

C'était la Saint-Valentin
Et j'étais sa Valentine
- Pour être sa Valentine
Tu l'éveillas tôt matin.

Il se leva, s'habilla,
Pucelle je suis entrée
- Pucelle tu es entrée
Qui jamais n'en reviendras
[…]
O Jésus, sainte Charité,
Hélas, hélas, quelle honte !
Ce fut mal, Dieu fasse honte
Au garçon qui le voulait.

Avant vous me promettiez
Dit-elle, le mariage…
Et il répond :
Eussiez-vous été plus sage,
Je vous aurais épousée.

C'est une traduction très libre et très condensée par rapport au texte anglais, de nombreux mots ne sont pas rendus en français : « tomorrow » (v.45), « window » (v.47), « chamber door » (v.50) ; l'utilisation du mot « maid » à trois reprises n'est pas respectée en français. Dans la seconde moitié de la chanson, les expressions « Quoth she », « tumbled me » (v.60) et « by wonder sun » (v.62) ne sont pas traduites. Quant au vers « And thou hast not come to my bed », il est traduit de façon bien atténuée par « Eussiez-vous été plus sage » ; notons, par ailleurs, que Bonnefoy inverse l'ordre des vers dans la traduction, si bien qu'il finit sur le terme « épousée », et non « bed ». Le juron « By Cock » est faiblement traduit par « Dieu fasse honte ». Finalement, ce texte français plus bref a aussi pour effet d'omettre la plupart des allusions triviales du texte shakespearien. Il semble que Bonnefoy ne puisse pas concevoir celles-ci en langue poétique.

Du côté du travail plus proprement poétique, on remarque un jeu sur les sonorités (assonance en -ai / è, sonorités nasales en -in et -on), sur les répétitions (« Valentin » / « Valentine » (v.46 à 48), répétition de « pucelle » (v.51-52) et de « entrée » (idem), ainsi qu'un travail sur les rimes (Bonnefoy emploie des rimes embrassés ABBA-ABBA). Bonnefoy crée également deux strophes de quatre vers, suivies d'un sizain et d'un distique). Enfin, les phrases se font courtes et répétitives, comme dans une chansonnette. Mis à part un changement de temps verbal (« vous répondez », au vers 45 devient « vous répondrez »), le texte reste le même en 1978.

La version de 1988 est plus proche du texte original. Bonnefoy traduit :

C'est demain la Saint-Valentin,
Pour être sa Valentine,
Je suis venue, bien pucelle,
Tôt matin frapper à sa vitre.

Il s'est levé, habillé,
Il m'ouvrit tout grand sa chambre,
Une pucelle est entrée
Qui jamais n'en est ressortie

Ô Jésus, sainte Charité,
Hélas, hélas, quelle honte !
Les garçons ne s'en privent guère,
Pour les filles, c'est grand mécompte.
Avant de me culbuter,
Vous m'épousiez, lui dit-elle,
Et il répond :
J'en jure, je l'aurais fait,
Mais pas après ça, ma belle !

La substance triviale du texte de départ est mieux rendue : ainsi, « before you tumbled me » est traduit par « Avant de me culbuter », et que « By Cock » est toujours traduit de manière assez faible par « c'est un grand mécompte ». Remarquons cependant que dans les deux versions, la connotation triviale de « Let in the maid, that out a maid / Never departed more » est gommée. Dans cette version de 1988, l'ambiguïté de « Une pucelle est entrée / Qui jamais n'en est ressortie » (v.52-53) rend le contenu vulgaire peu explicite. C'est également le cas aux vers 62-63, l'expression « Mais pas après ça, ma belle » jouant sur les sous-entendus. Le ton est plus libre, le registre de langue plus proche de celui de l'original. Il y a moins d'omissions : les mots « tomorrow » et « window » sont traduits, ainsi que l'expression « by wonder sun » (traduite par « J'en jure », vers 62) le mot « pucelle », traduction de « maid » apparaît. Les phrases sont aussi plus longues. En outre, les rimes sont nettement moins présentes dans la première partie : reste une rime pauvre en -e dans le premier quatrain, puis une rime pauvre (croisée) en -é dans le second

quatrain ; dans la seconde moitié de la chanson, Bonnefoy transforme les rimes embrassées en rimes croisées. On voit comment Bonnefoy s'écarte du texte source tout en puisant dans ses ressources poétiques. Ces passages marqués par leur caractère lyrique dans le texte shakespearien reçoivent donc un traitement particulier de la part de Bonnefoy, qui laisse libre cours à son imagination poétique.

Conclusion de l'analyse syntaxique et poétique

On voit donc que, dans le domaine de la syntaxe et de la ponctuation, Bonnefoy s'accorde une assez grande latitude par rapport au texte original. Quant aux effets poétiques, si l'attention de notre traducteur aux rythmes et aux sonorités de l'original est sensible, c'est un domaine où il reprend son rôle de poète et nous laisse entendre sa voix poétique. Dans ces deux domaines donc, le dialogue entre Shakespeare et Bonnefoy se fait sensible, dialogue qui aboutit à ce que la parole de Bonnefoy traducteur vient rendre justice à celle de Shakespeare, sans s'y opposer, en la réincarnant dans un texte nouveau. Cette création nouvelle qu'est la traduction est ainsi l'aboutissement d'une dialectique, où les différences entre deux langues et entre deux voix poétiques sont dépassées et sublimées.

IV. SYNTHÈSE ET CARACTÉRISTIQUES DES TRADUCTIONS DE BONNEFOY ET ESQUISSE DE LEUR ÉVOLUTION

1) Esquisse d'une évolution des traductions

À ce stade, nous avons donc analysé en détail le projet de traduction, ce qui a comporté les deux phases énoncées ainsi par Antoine Berman : la lecture de la traduction ou des traductions et ce que le traducteur a dit ou écrit à leur sujet (ce qui correspond à la première partie de notre thèse), puis le travail comparatif, qui examine les « modes de réalisation du projet[1] ». Reste à envisager la façon dont ce projet s'est réalisé à travers et au fil des cinq traductions produites par Bonnefoy.

À l'issue de notre analyse détaillée des cinq traductions de Bonnefoy, la difficulté d'établir le sens de leur évolution apparaît cependant : celles-ci n'évoluent pas de façon unilatérale et constante. Ce que ces traductions reflètent, ce sont davantage les tâtonnements de Bonnefoy, car tantôt il se démarque de la traduction précédente et innove, tantôt fait marche arrière et revient à une traduction antérieure. De plus, nous ne pouvons dire, de façon nette et tranchée, que sa traduction se fait plus éthique, ou, au contraire, qu'elle s'écarte radicalement du texte original pour laisser nettement sentir au lecteur la marque de Bonnefoy. Lorsque Bonnefoy se rapproche de Shakespeare sur un plan, il s'en détache sur un autre, si bien que la traduction évolue de façon nuancée, subtile.

[1] A. Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, p. 83.

1.1) Fidélité à Shakespeare : lexique et registre de langue

Il est des domaines où Bonnefoy semble fort respectueux du texte original et paraît travailler sa traduction dans le sens d'une proximité à celui-ci, comme le domaine lexical. Ainsi, sa traduction atteste souvent d'un désir de rester proche des vocables shakespeariens. Il s'efforce aussi d'être proche des signifiés autant que des signifiants. Enfin, plus nettement, la traduction évolue dans le sens d'une fidélité sonore et rythmique au texte original, façon détournée de rendre les vocables employés par Shakespeare. Tout se passe comme s'il recréait la musique des mots du texte shakespearien et cherchait, par un phénomène d'écho sonore, à rendre audible la voix de Shakespeare. Bonnefoy opte donc pour une fidélité au texte qui est particulière.

Dans le champ du registre de langue – qui relève également du lexique – on peut dire que Bonnefoy travaille ses traductions dans le sens d'une langue plus idiomatique, plus souple. Ainsi, d'une traduction à l'autre, le niveau de langue s'abaisse et Bonnefoy abandonne les expressions trop soutenues ou trop littéraires. La langue se fait plus simple, plus courante, ce qui va dans le sens d'un respect de l'original et de sa « trivialité ». Enfin, la langue utilisée par Bonnefoy devient plus orale, plus propre à un texte de théâtre destiné à être joué plus qu'à être lu.

Toutefois, on peut aussi reconnaître, dans la manière dont Bonnefoy retravaille le texte dans le sens d'une plus grande simplicité, l'une des tendances fondamentales de sa propre poésie. La poésie de Bonnefoy évolue en effet dans le sens de la brièveté, de la condensation pour, par un nombre restreint de vocables, exprimer le sens. Par sa quête d'un langage toujours plus simple dans ses traductions, il montre qu'il traduit en poète et que son activité de traducteur n'est pas séparable de son activité de poète. Il cherche en fait à rester en accord avec sa conception de la *parole* poétique, qui est vouée à l'échange

avec autrui. Ainsi, même lorsqu'il semble servir le texte de Shakespeare, il suit ses propres tendances poétiques.

1.2) Le paradoxe de la traduction de Bonnefoy

1.2.1) lexique

En différents aspects, la traduction évolue de manière double. Ainsi, dans le domaine lexical, la fidélité de Bonnefoy aux termes du texte n'est souvent que partielle ; parfois, Bonnefoy s'écarte nettement du texte original, comme s'il cherchait davantage à évoquer celui-ci plutôt qu'à le rendre par un strict littéralisme. Souvent, l'écart avec le texte original est prétexte à l'inventivité langagière et poétique. Tantôt Bonnefoy ne rend que la matérialité sonore des mots, tantôt il a recours à différents procédés de traduction pour rendre le texte shakespearien, explorant les ressources propres au français.

Enfin, en d'autres cas, Bonnefoy est nettement infidèle au lexique du texte et rend palpable, par les termes qu'il propose en français, son interprétation du texte. Bonnefoy semble, en sondant les ressources de la langue française, vouloir produire un texte qui ne soit pas une pâle imitation de l'original, mais soit une œuvre à part entière. Bonnefoy se fait donc présent dans le texte, ce qui est manifeste dans la manière dont il oriente son sens, livrant l'interprétation qui est la sienne.

Si Bonnefoy tente de pousser le français dans le sens de l'aristotélisme passionnel de l'anglais de façon à rendre le style de Shakespeare, par différents aspects, il se rend au platonisme, au caractère racinien de la langue française, comme lorsqu'il supprime les doublets, qu'il va dans le sens d'un allègement quantitatif et resserre le tissu lexical du texte. Bonnefoy ne va pas jusqu'à contredire le caractère profond de la langue et de la

poétique françaises, il travaille avec elles, ne cherchant pas à reproduire Shakespeare, mais à le recréer en français. Au foisonnement lexical de Shakespeare, il oppose la brièveté d'expression et un texte toujours plus dense.

La remarque qu'Antoine Berman faisait à propos des traductions de John Donne par Bonnefoy nous semble valable aussi dans le cas de la traduction de *Hamlet*. Reprenons ses propos :

> Dire que Bonnefoy laisse ce côté oratoire [de la phrase de Donne], c'est dire qu'il *simplifie* et *densifie* légèrement le vers de Donne. Ce en quoi, il va aussi, nous le savons, dans le sens du poète, qui aime le "compact", le "dense", le "simple". Mais cette décision de simplification et de légère densification est une décision de traducteur ; je veux dire qu'elle n'est pas seulement dictée par le désir de correspondre à l'amour du compact, du dense chez Donne. Après tout, celui-ci aime aussi l'oratoire, le discursif, le précieux. Cette décision est dictée essentiellement par la manière dont l'acte de traduction poétique apparaît au traducteur, et certes, à ce stade, tout à fait consciemment. Ce n'est pas seulement un traduire-à-la-Bonnefoy. C'est un traduire qui se laisse cerner très nettement, et d'abord par les quelques caractéristiques que j'ai évoquées, et qui ne sont pas propres à Bonnefoy seulement. Ce traduire produit ce que Goethe appelait la *Verjüngung* (rajeunissement) ou la *Verfrischung* (régénération, rafraîchissement). Les deux poèmes de Donne nous apparaissent comme neufs, comme jeunes (…). Cette impression de rajeunissement des poèmes est due à l'abandon de toute poétisation, de toute rhétorisation (…), et aux légères procédures de simplification et de densification observables. La *Verjüngung* est un mouvement temporel : la traduction de Bonnefoy *présentifie* Donne, le met dans un "*now*" qui est à la fois le sien (temporellement et originairement) et le nôtre, et le sort du passé antiquaire dans lequel le temps lui-même et les traductions passéistes l'avaient mis[2].

Selon Berman, la simplification et la densification opérées par Bonnefoy sur le poème de Donne permettent au poème de revivre : elles réalisent un rajeunissement qui se fait *reviviscence*. Par cette *reviviscence*, selon le terme employé par Berman, le poème de Donne a acquis « la liberté, la densité, la diaphanéité, la jeunesse et la légère

[2] A.Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 196.

prosaïcité du poème moderne[3] », prosaïcité que l'on retrouve dans la poésie de Bonnefoy, dans son ton, sa concrétion, ses mots quintessenciés.

Or, il nous semble que Bonnefoy simplifie et densifie également le vers de Shakespeare, ce qui témoigne du fait qu'il traduit en poète, mais aussi d'un choix traductif. Il nous semble que la légère prosaïsation dont parle Berman est aussi sensible dans les traductions de *Hamlet*, écrites dans une langue évoluant vers la simplicité d'expression et de diction, écartant les artifices rhétoriques ou stylistiques pour se faire plus dense. Bonnefoy nous offre une œuvre nouvelle, écrite dans le *hic et nunc* de la langue française, avec les moyens de sa poétique propre, et qui rajeunit tout à la fois le poème de Shakespeare.

La fidélité paradoxale dont Bonnefoy fait preuve se manifeste aussi dans ses fréquentes modifications de la nature et de la forme des mots. Bonnefoy rend la substance signifiante de l'original, mais en ne respectant pas strictement la lettre du texte puisqu'il change de catégorie grammaticale, modifie le nombre des mots. Ce faisant, il est moins fidèle à Shakespeare qu'à ce qu'il appelle le platonisme et à l'idéalisme de la langue française, qui accordent une nette supériorité aux noms sur les adjectifs et les verbes. Certes, nous pouvons dire, d'une part, qu'il cherche à faire évoluer la langue française vers l'idéalisme renversé, et que sa traduction atteste d'un mouvement dialectique, au sens où elle exprime le réel des êtres et des choses, mais avec ses propres moyens, les noms. Mais cette préférence pour les noms est un trait caractéristique de la poésie de Bonnefoy. La traduction atteste aussi d'un emploi privilégié du singulier (surtout des noms singuliers) là où l'original emploie un pluriel. Là encore, il faut rappeler que les grands noms singuliers sont extrêmement présents dans la poésie de

[3] A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p.197.

Bonnefoy. Or, dans la mesure où la traduction évolue vers un emploi toujours plus net des substantifs et que se maintient la préférence pour le singulier, on peut dire que Bonnefoy poète rend sa voix de plus en plus audible dans celle-ci tout en réaffirmant les tendances propres à sa langue. En cela, on peut se demander si la dialectique est finalement résolue, puisque Bonnefoy laisse en définitive dominer sa propre voix.

1.2.2) Syntaxe

Dans le domaine de la syntaxe, l'évolution de la traduction est aussi double, même si, ultimement, Bonnefoy a tendance à s'écarter du texte original. D'un côté, Bonnefoy rend sensibles ses efforts pour donner un équivalent aux nombreuses irrégularités syntaxiques propres au texte shakespearien ainsi que la mise en valeur de certains termes qui en découlent. Toutefois, plus nombreuses sont les occurrences où Bonnefoy modifie la syntaxe, les unités sémantiques, l'ordre des propositions. Là aussi, il nous semble que Bonnefoy opte pour une poésie légèrement prosaïque, dans le sens où il choisit l'abandon de la complexité syntaxique pour aller vers un texte plus fluide. En outre, il semble que les modifications de la syntaxe répondent à un travail sur le texte de la traduction française pris de façon autonome, Bonnefoy se faisant semblable au peintre qui retouche sans cesse son tableau sans plus se soucier de son modèle.

La façon dont Bonnefoy travaille la ponctuation de son texte répond à la même liberté par rapport à l'original, à la même licence créatrice. Non seulement Bonnefoy rend la ponctuation plus forte, ce qui a pour effet de modifier également la syntaxe, mais il ajoute de la ponctuation. Ces deux tendances signalent son interprétation du texte de Shakespeare. Remarquons que les modifications de la ponctuation et l'ajout de ponctuation se font plus nettes dans les deux dernières versions de 1978 et 1988.

De manière générale, dans le domaine syntaxique, Bonnefoy évolue vers une plus grande liberté entre 1957 et 1988.

1.2.3) Poétique

Là encore, les traductions de Bonnefoy se caractérisent par deux tendances opposées : d'un côté, son travail poétique va dans le sens d'un rendu du texte shakespearien, de l'autre, les interventions de notre traducteur sont nombreuses. Ainsi, les caractéristiques sonores et musicales du texte sont assez minutieusement respectées par Bonnefoy : les allitérations et les assonances sont toujours mieux rendues, soit de façon stricte, soit par la recherche de sons équivalents. Leroy C. Breunig remarque en ce sens :

> One of the most difficult challenges for the translator – and Bonnefoy has met it – is to find comparable sound effects. Alliteration as a stylistic device is less prevalent in French than in English, but Bonnefoy does not hesitate to use it even when it is missing from the original[4].

Il donne différents exemples à l'appui de son propos ; citons celui-ci : « [h]ow to render the monosyllabic inelegance of "I'll lug the gut" (of Polonius [3.4. 212]) with its internal rhyme? Gide wrote "Commençons par charier ses tripes." Bonnefoy comes as close to the original as the French will allow it : "Je vais *trainer* sa *tr*ipe."[5] » Notre traducteur utilise volontiers allitérations et assonances pour produire en français un effet similaire à celui du texte anglais. Breunig remarque que la sensibilité de Bonnefoy au son s'étend aux passages en prose. Faut-il vraiment en être surpris ? Nous avons vu l'importance que Bonnefoy accordait à la dimension sonore de l'écriture poétique. Traduisant en poète, il travaille donc particulièrement cet aspect de son texte.

---

[4] Leroy C. Breunig, « Bonnefoy's Hamlet », *op. cit*., p. 464.
[5] *Ibid*.

Les parallélismes, les répétitions et les jeux lexicaux sont également respectés par Bonnefoy, et la traduction évolue vers un meilleur rendu de ceux-ci. S'agissant des répétitions, Leroy C. Breunig dit ainsi de Bonnefoy :

> Like Shakespeare, he is aware of the dramatic impact of repetition and translates word for word the line "O villain, villain, smiling, damned villain!" (1.5.106) into "O traître, ô maudit traître saurian!" Other lines call for less literal rendering. Faced with the awkwardness of "trop, trop" for "this too too sullied flesh" (1.2.129), Bonnefoy changes the adjective into a noun that becomes itself the object of repetition : "O souillures, souillures de la chair !" and there are quite a few instances in which the French version intensifies an emotion by introducing an *emotion* not to be found in the original : "O femme pernicieuse, pernicieuse !" for "O most pernicious woman!" (1.5.105) (…)[6].

Là encore donc, Bonnefoy se sert d'un procédé stylistique employé par Shakespeare tantôt dans un respect de la lettre du texte, tantôt dans un respect de sa substance profonde, émaillant son texte des caractéristiques du style shakespearien comme pour faire écho à sa voix. En outre, Bonnefoy ajoute des parallélismes et des jeux avec le lexique, comme s'il voulait rendre plus audible la voix de Shakespeare. S'agissant des répétitions, il est toutefois important de remarquer que c'est un procédé dont Bonnefoy use beaucoup dans sa propre poésie, car « [p]our Bonnefoy, la répétition « simplifie » la langue, qu'elle concentre autour d'un noyau. Elle est vécue par le poète comme un redoublement de sens[7] ». Michèle Finck la rattache donc à la quête du simple et du sens sous laquelle elle place l'œuvre de Bonnefoy. On pourrait certes imaginer que l'usage des répétitions est un trait stylistique que Bonnefoy a repris de Shakespeare. Dans tous les cas, les deux œuvres interagissent.

---

[6] Leroy C. Breunig, *ibid*., p. 463.
[7] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 354.

Enfin, Bonnefoy s'efforce vraisemblablement de rendre le rythme du texte, qui est celui du pentamètre iambique, et les accents de celui-ci. Il met à profit la syntaxe, la ponctuation, les choix lexicaux et stylistiques pour ce faire, de sorte que l'on peut dire là aussi que la traduction évolue vers une plus grande proximité au texte shakespearien. Il travaille l'hendécasyllabe pour lui donner la même souplesse et le même élan que ceux du pentamètre iambique.

Cependant, il est des aspects du travail poétique où Bonnefoy s'écarte du texte original et laisse libre cours à sa propre créativité. C'est le cas dans un certain travail sur le lexique, qui est souvent traduit de façon non littérale, soit que Bonnefoy préfère rendre la sonorité ou le rythme d'un mot, soit que, dans l'équivalent donnée aux passages lyriques de l'original, il favorise l'inventivité poétique plutôt que le strict respect des termes. L'écart créateur de Bonnefoy est aussi sensible dans la traduction des métaphores : Bonnefoy n'est pas littéralement fidèle aux métaphores shakespeariennes et crée volontiers des métaphores nouvelles, nous laissant entendre sa propre voix de poète. Les traductions évoluent dans le sens de cette créativité et la version de 1988 se distingue en la matière. Le domaine du travail poétique apparaît donc aussi comme un champ d'innovation pour notre traducteur-poète.

La présence poétique de Bonnefoy dans la traduction est aussi rendue sensible par l'apparition de vocables de sa poésie, ces grands substantifs qu'il utilise de façon récurrente, et par l'association de termes concrets et abstraits caractéristique de sa propre écriture. Là aussi, quoique subtile, l'évolution de la traduction va dans le sens d'une présence plus sensible des traits propres à la poésie de Bonnefoy, une poésie qui cherche à se libérer du règne du concept pour tendre vers la concrétude du réel et faire advenir la présence.

On remarquera enfin que les passages lyriques, comme la chanson d'Ophélie, sont particulièrement travaillés par Bonnefoy. Si le travail poétique de Bonnefoy est sensible dans ces passages dès 1957, il se fait de plus en plus pointu jusqu'en 1988.

1.3) Bonnefoy auteur d'un texte nouveau : le rythme, révélateur d'une présence poétique

Que conclure de la traduction de Bonnefoy dans ses différentes versions ? Voyons ce qu'en disent les critiques. Romy Heylen en dégage un certain nombre de caractéristiques :

> The general tendencies of Bonnefoy's translation remain : an attempt to make the French language accomodate the realism of Shakespeare's style, a preference for the concrete (if possible) as opposed to the previous conceptual French-language renditions of the play, a deletion of Shakespearean doublets and tautologies, an approximation of comparable sound effects by means of alliterations, assonances, internal rhyme and metrical effects, an avoidance of the French alexandrine, a displacement of normal stress and a basic pattern of the hendecasyllabic line[8].

Elle poursuit, citant Leroy C. Breunig :

> The tautness of his 1988 French version is supported by such devices as "concrete imagery (or just words instead of images), pithy syntax, terseness of expression, exclamatory repetitions and forceful combinations of sounds"[9].

Nous ne pouvons qu'adhérer aux remarques de ces critiques, dont nous relèverons qu'ils remarquent tous deux les qualités sonores du texte de Bonnefoy.

Selon nous, les caractéristiques les plus frappantes de sa traduction, qui vont en s'accentuant jusqu'en 1988 sont les suivantes : la densité de son texte, le caractère très serré du tissu textuel, la richesse du travail lexical et métaphorique. Ajoutons enfin et surtout, la musique de sa traduction, c'est-à-dire le rendu sonore et rythmique du texte

[8] R. Heylen, *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*, ch. V, p. 115.
[9] L.C. Breunig, « Bonnefoy's Hamlet », p. 465, cité par Romy Heylen, *op.cit.*, p. 115.

shakespearien grâce aux ressources poétiques du français et à la forme de l'hendécasyllabe ; l'important travail sur la ponctuation opéré par Bonnefoy participe de cette recherche sur le rythme. Or, il n'est pas pour surprendre que ce sont là trois caractéristiques de sa propre poésie : le nombre restreint de vocables, la puissance des images, le travail rythmique et sonore.

Nous nous arrêterons sur ce travail rythmique et sonore qui frappe comme l'une des caractéristiques les plus marquantes de la traduction de Bonnefoy. Certes, c'est aussi une des dimensions essentielles du texte de Shakespeare, sur laquelle les critiques et les traducteurs n'ont pas manqué de se pencher. Ainsi, André Gide constate-t-il, à l'examen des traductions antérieures, que « le pire défaut des traductions que je consulte est d'être ininterprétable, irrespirable, cacophonique, privé de *rythme*[10], d'élan, de vie (…)[11] » ; il se propose dès lors, dans sa traduction, « de ne rien perdre, ni pied, ni aile, ni raison ni rime (ou *rythme*), ni logique et ni poésie ». Cependant, si Jean-Louis Barrault, avec qui Gide a travaillé en partenariat pour la mise en scène, admirait la manière dont l'écrivain avait su rendre le rythme de Shakespeare en prose française moderne, on peut se demander dans quelle mesure ce rythme, en grande partie lié au pentamètre iambique, n'est pas en partie sacrifié par le choix même de la prose. Il y a un écart, chez Gide, entre ce qu'il dit être ses priorités de traduction et ce qu'il réalise effectivement dans celle-ci. Jean-Michel Déprats, dans ses essais sur la traduction de Shakespeare, aborde lui aussi l'importante question du rythme. Il commence par faire remarquer que le traducteur de Shakespeare doit respecter les trois niveaux d'écriture dans Shakespeare : la prose, le *blank verse* et les passages rimés – niveaux qui définissent justement des alternances

[10] Nous soulignons.
[11] A. Gide, « Lettre-préface », *Shakespeare : Hamlet*, édition bilingue, traduction nouvelle d'André Gide, New York, Pantheon Books, 1945, p. 3.

rythmiques. En outre, il s'appesantit sur la manière adéquate de rendre le *blank verse* en français, dont ni l'alexandrin, ni le décasyllabe français ne sont des équivalents. « L'équilibre rythmique caractéristique du goût classique français est contraire à la mobilité du texte anglais[12] », ce qui a amené Déprats à opter pour le vers libre, car, écrit-il, « c'est la voie du vers libre, privilégiant le rythme plutôt que la métrique, sans ajustements de pure forme, qui me paraît le mieux à même de répondre aux sollicitations de l'original[13] ». Les traducteurs s'accordent donc à voir dans le rythme un élément essentiel de l'original et de la traduction, même si la manière dont ils choisissent de préserver cette importante dimension rythmique varie.

Bonnefoy évoque lui aussi souvent, dans ses essais sur la traduction, le souci du rythme qui l'a accaparé dans son travail sur *Hamlet* et sur l'ensemble des œuvres de Shakespeare. Nous avons vu, ainsi, qu'il a mené une réflexion approfondie sur la manière la plus adéquate de rendre le pentamètre iambique – élément fondamental du rythme de l'original – en français, optant pour le vers libre. Mais c'est également dans sa propre écriture de poésie que le rythme est une préoccupation constante, le rythme et le son étant sans doute les enjeux les plus fondamentaux de l'écriture poétique à ses yeux. Ainsi, il nous paraît légitime d'avancer que cette recherche sur le rythme, telle qu'elle se matérialise dans ses traductions de *Hamlet*, atteste de la manière dont Bonnefoy traducteur s'inscrit comme sujet dans ses traductions : il traduit en poète, sans faire fi de son identité de poète et de sa subjectivité, mais en les assumant pleinement. C'est en ce sens, à nos yeux, que son travail sur le rythme diffère de celui des autres traducteurs de *Hamlet*, prédécesseurs ou contemporains.

---

[12] J.M. Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », p. CII.
[13] *Ibid*., p. CIII.

Bonnefoy a conscience qu'il est impossible et vain de chercher à recréer exactement le rythme de Shakespeare en français ; il est nécessaire qu'en tant que traducteur, il réponde à Shakespeare par son propre rythme, un rythme vécu de l'intérieur, ingrédient indispensable de la création d'un poème nouveau :

> 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[14].

Le parallèle avec Henri Meschonnic s'impose ici : pour Meschonnic, le rythme est le révélateur même de l'inscription du sujet dans son discours, l'indice d'une poétique. Meschonnic 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 sujet[15] ». Le rythme atteste de la recréation d'un *continu* entre le sujet et son discours, de l'inscription sensible d'un sujet dans son texte, car le rythme vient du corps, donc du plus profond de l'être ; par le rythme, la forme fait sens. Selon Meschonnic, « le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps (…). C'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu. Subjectivation pour subjectivation[16] ».

En s'inscrivant par le rythme dans son texte, le traducteur s'y révèle présent comme sujet. Il recrée une poétique, une *forme-sens* ; il réalise ce que Meschonnic appelle une *traduction-texte*, c'est-à-dire une traduction qui soit elle-même un texte, non

---

[14] Y. Bonnefoy, « Traduire les sonnets de Shakespeare », *op. cit.*, p. 223.
[15] Y. Bonnefoy, *Poétique du traduire*, p. 115.
[16] *Ibid*., p. 25.

pas une vaine imitation de l'original, mais la recréation de ce continu sans lequel elle ne serait que forme vide et désincarnée. Créer un texte nouveau en une époque et un autre lieu, voilà l'enjeu essentiel du traduire, mais qui n'est possible que si le traducteur se révèle présent dans son texte ; et « [p]lus 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[17] ».

En s'investissant ainsi dans le travail rythmique de sa traduction, Bonnefoy révèle donc sa conception de la traduction comme écriture d'un texte nouveau, recréation d'un continu, invention d'une poétique en réponse à la poétique de l'original. Pour lui comme pour Meschonnic, l'éthique du traduire passe par la poétique. Respecter le texte revient à faire texte. Écouter Shakespeare, c'est savoir lui répondre.

Dès lors, Bonnefoy ne nous semble pas en désaccord avec la conception bermanienne du traduire qui place les critères éthique[18] et poétique au centre des enjeux du traduire et les fait fonctionner de pair : éthicité et poéticité, écrit Berman, garantissent « qu'il y a un faire œuvre dans la langue traduisante qui l'élargit, l'amplifie et l'enrichit à tous les niveaux où il a lieu. Ce *faire-œuvre-en-correspondance* a depuis toujours été considérée comme la tâche le plus haute de la traduction[19] ».

Faire œuvre : tel est donc l'enjeu essentiel de la traduction selon Berman comme Meschonnic ou Bonnefoy. Voilà, pour conclure, ce qu'a su faire Bonnefoy face au texte de Shakespeare : dialoguer avec lui, l'écouter, puis lui répondre, réaliser ce *faire-œuvre-en-correspondance* dont parle Antoine Berman. Les propos de Bonnefoy confirment

---

[17] *Ibid*., p. 27.
[18] Précisons cependant que Berman et Bonnefoy n'ont pas la même conception de la traduction éthique. Pour Bonnefoy, la visée éthique consiste à amener le Propre sur la rive de l'Étranger, alors que Bonnefoy soutient et surtout pratique le mouvement inverse.
[19] A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 94.

cette interprétation : « [l]a traduction de la poésie a pouvoir d'être un dialogue, ou même une collaboration. Elle recommence l'œuvre en recommençant elle-même. Elle fait du poème une conséquence autant qu'une cause[20] ». Collaboration et recommencement, la traduction de la poésie consiste à créer un poème nouveau, né d'un poème premier tout en ouvrant une nouvelle voie en poésie.

[20] Y. Bonnefoy, « Sur la traduction poétique (entretien préparé par Pierre Emmanuel Dauzat et Marc Ruggieri), *in* Steiner, « Cahiers de l'Herne », numéro dirigé par Emmanuel Dauzat, Paris, 2003, p. 205.

V. COMMENTAIRE ET CRITIQUE DE LA POÉTIQUE ET DE LA PRATIQUE DE BONNEFOY TRADUCTEUR DE SHAKESPEARE

À l'issue de cette analyse détaillée des traductions de *Hamlet* par Bonnefoy, voici venu le temps de jeter un regard critique sur celles-ci et de les commenter à l'aide de certains outils traductologiques. Il va s'agir pour nous de confronter le projet de traduction tel que Bonnefoy l'énonce dans ses essais (ainsi que ses hésitations et ses dérapages) et sa pratique traduisante, puis d'identifier les décalages entre l'une et l'autre. Nous problématiserons également les notions de dialogue et de dialectique tout en les prolongeant par d'autres notions traductologiques : celles de ré-énonciation, d'appropriation et de domestication, qui viennent éclairer la pratique traduisante de Bonnefoy. Tout cela nous permettra d'approfondir l'idée de fidélité créatrice que nous avons appliquée à ses traductions et d'interroger le processus traducteur comme recréation ou création. Enfin, c'est l'ensemble des cinq traductions de Bonnefoy et leur mouvement, fait d'avancées et de reculs, de tâtonnements et de fluctuations, que nous tenterons de définir conceptuellement.

Revenons dans un premier temps à la spécificité du projet de traduction de Bonnefoy, qui aborde *Hamlet* comme une œuvre de poésie, ce qui éclaire la spécificité de ses traductions tout en donnant une assise à certains de ses choix.

1) Traduire Shakespeare comme un poète

L'un des traits originaux de la traduction de Bonnefoy est, nous l'avons signalé, qu'il souhaite traduire Shakespeare en poète, les pièces de Shakespeare étant pour lui d'abord des œuvres de poésie. Pour ceux qui sont habitués à envisager *Hamlet* comme une pièce de théâtre, ce point de vue peut surprendre. Il faut souligner qu'au XX^{e} siècle, l'attitude des critiques face aux pièces de Shakespeare a changé : celui-ci n'est plus seulement considéré comme un dramaturge, mais aussi comme un poète. Désormais, la forme poétique et versifiée de ses pièces n'est plus envisagée comme un simple ornement, mais comme une qualité fondamentale de celles-ci :

> the modern critics brought a new attitude to verse in Shakespeare and saw in it qualities and functions unsuspected till their time. The new view of poetry in Shakespearean drama was in keeping with the modern view of the nature and function of poetry. In other words, the new approach to Shakespeare in terms of the poetry of the plays was a natural and inevitable outcome of the twentieth-century attitude to poetry. Only during this period could such a view of verse and its function have been taken. Poetry in Shakespearean drama was not to be considered an ornamental adjunct, to be relished in quotation out of context, or in isolation from other elements of drama like character, plot, situation or atmosphere. All of these had to be seen in terms of the poetry, for the plain reason that all these had their being in poetry. Over and above this implicit idea of how a Shakespeare play is primarily constituted and how it functions, was the newfound concern for the impression of the play as a work of literature, as a whole[1].

L'écriture poétique de Shakespeare apparaît inséparable de son œuvre, conçue comme un tout, même si elle a pris différentes formes en s'incarnant dans différents genres. Dès les années 1920, l'attention des critiques se déplace de l'intrigue et des personnages des pièces de Shakespeare vers les qualités de la langue et de la poésie comme le rythme, les images ; en outre, l'attitude face aux mots de Shakespeare change :

[1] S. Viswanathan, *The Shakespeare Play as Poem. A Critical Tradition in Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 41.

« there was a concentration of attention on how the words serve as embodiments of, not mere vehicles for, significances or thèmes ; and, most strikingly of all, of values which could be "realised" or "incarnated"[2] ». Cette nouvelle conception des mots et du langage, notons-le au passage, n'est pas sans rappeler ce qui se passe dans le domaine de la poésie à partir de la même date, mais aussi le désir de Bonnefoy que les mots, au lieu d'être des coquilles vides, incarnent la présence des choses et des êtres. Un autre facteur ayant facilité l'appréciation de la qualité poétique des pièces de Shakespeare est sans doute la découverte de la dimension dramatique d'une certaine poésie, comme celle de Yeats ou d'Eliot ou encore des poètes métaphysiques comme John Donne. Enfin, le renouveau du drame poétique moderne, dans lequel théâtre et poésie apparaissent comme interdépendants, est un dernier facteur possible[3]. La façon dont sont envisagées et classées les pièces shakespeariennes change donc progressivement dès les années 1920 et Bonnefoy s'inscrit dans ce courant qui fait de Shakespeare un poète avant tout.

Certes, Bonnefoy n'est pas le seul des traducteurs de Shakespeare à donner le titre de poète au dramaturge élisabéthain ou à évoquer la riche poésie de ses pièces. Ainsi, Gide écrit : « Mais Shakespeare n'est pas un "penseur" ; c'est un poète ; et sa pensée ne nous importe guère sans les ailes qui l'emportent dans l'empyrée[4] ». Il se propose de ne perdre « ni logique, ni poésie » dans sa traduction qui, cependant, supprime le rythme du pentamètre iambique et se débarrasse des rimes dans un texte en prose. Pour sa part, Déprats ne précise pas en quoi Shakespeare est poète à ses yeux, et s'il affirme que

---

[2] *Ibid.*, p. 46.
[3] Pour cette analyse des facteurs, voir S. Viswanathan, *The Shakespeare Play as a Poem*, p.46-58.
[4] « Lettre-préface », *in* Shakespeare. *Hamlet*. Édition bilingue, traduction nouvelle de André Gide, New York, Pantheon Books, 1945, p. 2-3.

« l'exigence de théâtralité et l'attention à la poétique du texte se recoupent[5] », son objectif premier est avant tout de « préserver la théâtralité[6] » du texte shakespearien. Déprats, comme Gide, s'efforce de traduire *Hamlet* comme une pièce de théâtre, non un poème.

Bonnefoy se démarque des autres traducteurs en considérant Shakespeare comme un poète et en insistant sur ce point, mais aussi en développant de manière approfondie ce qu'il entend par le mot de « poésie ». En fait, c'est la conception de la poésie de Bonnefoy, ou plutôt du poétique, qui sont en jeu dans sa traduction de Shakespeare et que nous aimerions explorer ici, car la traduction de Shakespeare telle qu'il la pratique s'appuie sur celle-ci.

Bonnefoy s'explique sur les raisons qui le poussent à considérer les pièces de Shakespeare comme des poèmes et, pour ce faire, il nous amène à remettre en cause notre conception de la poésie, mais aussi à faire le lien entre les diverses formes qu'elle a pu prendre à travers les siècles :

> La poésie ? Je crains que beaucoup s'irritent de me voir en parler comme s'il s'agissait d'un invariant de l'esprit à travers les siècles.
>
> Et si je crains cela, c'est parce que je n'ignore pas que les historiens du fait littéraire ou de la pensée aiment constater que l'idée de la poésie ou d'autres qui en sont proches varient avec évidence d'une époque à l'autre et souvent beaucoup. La façon dont le Moyen Âge comprenait le mot « poésie » n'a pas grand-chose à voir avec les conceptions de la Renaissance ou du Romantisme. Une pensée du faire, de la production d'un objet verbal, une primauté accordée aux catégories et aux enseignements de la rhétorique, caractérisait tout un premier temps de ce mot qui plus tard évoquerait bien plutôt une « fureur » inspirée par la divinité puis une expérience aux limites de la mystique. Historien qui sait cela[7].

---

[5] J.M. Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Palimpsestes*, n°1, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 1987, p. 57.

[6] *Ibid*., p. 55.

[7] Y. Bonnefoy, « Quelques propositions sur les sonnets de Shakespeare », dans *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 françaises Shakespeare (ouvrage publié avec le Centre national du livre), p. 15.

Pourtant, remarque Bonnefoy, nous considérons Homère, Dante, Ronsard, Keats, Baudelaire ou Valéry comme des poètes, malgré leurs différences, malgré la variété de formes prises par leur écriture. En nous confrontant ainsi avec l'histoire de la poésie et la diversité des formes de poésie, il semble aussi que Bonnefoy veuille nous faire voir le flou qui règne autour de notre définition de la poésie. Car ni la brièveté, ni l'emploi de formes fixes, ni la forme du vers ou les rimes ne constituent un critère discriminant. En témoigne par exemple l'existence de poèmes en prose. Mais, autre surprise, ce n'est pas d'abord par la forme que Bonnefoy définit la poésie. En poésie « la forme n'est pas un cadre mais un instrument de recherche », écrit-il,

> [r]représentant comme par métaphore, dans sa virtualité jamais entièrement accomplie, l'ordre sacré que nous voulons instaurer, elle dialogue avec nous, nous oblige à abandonner tout un dire resté inessentiel, à renoncer à beaucoup de propositions du réel pour nous vouer à ce qu'elle suggère de plus intense, à changer notre vie en un mot, – oui, c'est elle qui nous rature[8].

Ainsi, le vers (dont Bonnefoy souligne par ailleurs l'importance) n'entre dans la définition essentielle de la poésie que dans la mesure où il nous permet de renouer avec une parole plus originelle, d'accéder à une vérité.

Pour Bonnefoy, la poésie est une certaine relation au monde et au langage ; il la considère comme

> un des aspects essentiels, c'est-à-dire constants, à travers l'histoire, de la relation au monde de l'être parlant que nous sommes : de ce regard en proie au langage. La poésie comme une façon d'être, ou de vouloir être, et non pas un texte[9].

Elle est tentative de restaurer l'unité brisée par le langage et de faire advenir la présence par la parole. Mais voilà ce qu'est justement la poésie pour Bonnefoy : une parole, au

[8] Y. Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare ? », *op. cit*., p. 203.
[9] Y. Bonnefoy, « Quelques propositions sur les sonnets de Shakespeare », p. 13.

sens où elle s'oppose au langage conceptuel qui détruit le réel en le fragmentant, brise notre lien essentiel au monde. La poésie est la conscience que ce lien peut être restauré par la parole, et ce grâce à une dimension que le langage ne possède pas et qui nous relie au monde sensible, nous fait éprouver notre réalité d'être vivant et la finitude de toute chose : la dimension sonore. Par le son, le langage se fait parole et nous donne à éprouver l'immédiateté du sensible. Le son est, nous l'avons vu dans notre première partie, ce qui nous rend la perception d'une transcendance voilée par le concept.

Et si le son déjoue ainsi le conceptuel dans le langage, n'est-ce pas en ce qu'il nous fait éprouver notre finitude essentielle, notre réalité d'être vivant, notre corporéité ? Car le son – qui comprend le rythme chez Bonnefoy – est inscription du corps dans le langage. Le son fait advenir une parole incarnée. Dès lors, si le vers compte dans la définition de la poésie, c'est moins comme caractéristique formelle que comme ce qui permet l'avènement d'un rythme, d'une musique, de cette dimension sonore qui annule le langage conceptuel pour nous faire retrouver la vérité profonde de l'humain :

> [c]'est en effet par le vers – par le recours de l'esprit aux rythmes, aux assonances – que le mot cesse d'être simplement concept, c'est-à-dire pensée du général, de l'intemporel, pour s'ouvrir à la perception de ce qui dans la vie est sa relation au naître et au mourir, au désir et à l'angoisse, aux tréfonds de la douleur et de la joie, à la finitude. C'est seulement par le vers, ou dans la proximité du vers, que la vérité humaine la plus intérieure peut être dite, ou pour dire mieux, révélée[10].

C'est pourquoi, selon Bonnefoy, celui qui ne traduit pas Shakespeare en vers ne respecte pas l'essence de sa parole poétique.

Dans cette mise en valeur du rythme, le parallèle avec Henri Meschonnic s'impose : ce dernier, nous l'avons vu, définit le poétique précisément par le rythme, qui est création d'un continu entre un sujet et son discours, subjectivation. À bien des titres, le

[10] Y. Bonnefoy, « Shakespeare sur scène », *op. cit*., p. 106.

terme de parole chez Bonnefoy peut être rapproché de celui de discours tel que l'emploie Meschonnic. Ainsi, si l'on poursuit la comparaison, il semble que, pour Bonnefoy aussi, la parole poétique soit fondamentalement subjective, que sa réalisation dépende de la présence pleine d'un sujet. En outre, Bonnefoy évoque la *parole*, le *dire* poétique, ce qui signifie qu'il situe la poésie du côté de l'oralité[11] ; il ne peut concevoir la poésie comme l'écriture de textes figés. L'écriture est clôture, la parole est ouverture. La poésie est vivante, elle est parole en mouvement, et ce par les sons, le rythme, la musique qui l'inscrivent dans le sensible. Or, Meschonnic nous invite aussi à reconsidérer l'oralité fondamentale du littéraire et du poétique, qui sont d'abord discours.

Meschonnic explore le rythme comme un critère du poétique, terme qui englobe la poésie, mais ne s'y restreint pas. Si le poétique est une conception plus ouverte de la poésie, alors il recoupe la notion de poésie telle que l'entend Bonnefoy. Chez Bonnefoy, la poésie – ou le poétique – ne se restreint pas aux poèmes ; c'est ainsi qu'il se propose de

> tenter de percevoir et d'identifier ce qui est poésie, spécifiquement, dans la complexité et l'ambiguïté d'un texte : celui-ci poème, souvent, mais aussi bien récit ou même, comme dans le cas, de Shakespeare, pièce de théâtre. Reconnaître le poétique là où il est dans ces créations de diverses sortes, soit en le retrouvant comme leur motivation, soit par ses effets, directs ou indirects, sur leur élaboration par leur auteur ou d'autres poursuites de ce poète, soit même dans une réflexion de ce dernier, consciente ou pas, sur la poésie dans son travail même. Aucune œuvre n'est seulement poésie. J'en ai vu une analyse spectrale qui en isolerait le rayon parmi des réfractions différentes[12].

Les pièces de Shakespeare se révèlent en effet « poétiques » à plusieurs égards, si l'on retient les critères énoncés par Bonnefoy et Meschonnic : elles sont destinées à être jouées, à être dites, et relèvent en cela pleinement de l'oralité, de la parole. Elles attestent

[11] Sans doute est-ce pour cela que la traduction de 1988, si elle n'était pas destinée à être jouée, a néanmoins pu être mise en scène par Patrice Chéreau.
[12] Y. Bonnefoy, « Quelques propositions sur les sonnets de Shakespeare », *op. cit*., p. 13-14.

d'un travail rythmique et sonore, que ce soit dans les passages en prose ou dans les passages en vers, par le biais du pentamètre iambique. Enfin, et surtout pour Bonnefoy, elles révèlent la pleine présence de Shakespeare au cœur de celles-ci ; en cela, elles sont la mise en œuvre d'une parole de poésie authentique.

En effet, et sa réflexion sur ce point pourra de nouveau surprendre, c'est dans son théâtre et non dans ses sonnets que Shakespeare a réellement fait œuvre de poésie pour Bonnefoy. Dans les sonnets, Shakespeare n'aurait fait que se plier à la rhétorique de son temps, à l'usage de formes fixes, dans des textes où sa parole poétique se révèle totalement absente. Il aurait écrit ces sonnets, qui frappent par leur excès d'artifice et de rhétorique, justement pour critiquer la société de son époque et la production de beaux textes parfaitement creux que pouvait être la poésie alors. Les sonnets auraient ainsi été l'occasion d'une réflexion sur le sens et l'essence du poétique :

> Shakespeare jette sur le sonnet qu'il écrit le regard d'un homme de théâtre qui, poète instinctivement, s'inquiète de voir les mots se refermer sous sa plume, mais sait aussi que ce n'est pas dans l'écriture sur une page qu'il a son plus grand pouvoir de leur rendre leur vie[13].

Dès lors, Shakespeare aurait fait le choix du théâtre[14] pour rendre vie aux mots, pour faire advenir la parole :

> Il y a un choix du théâtre, chez Shakespeare. Le choix d'y chercher la vraie poésie en un temps où la pratique des vers en était autant que jamais dans ce sonnet à la mode la contrefaçon ou, pour dire mieux, et plus généreusement, l'inconsciente méconnaissance[15].

---

[13] *Ibid*., p. 33

[14] Il nous disait à ce sujet en 2006 : « Les sonnets sont en quelque sorte une condamnation de l'expression métrique réglée de la poésie. Les pièces de Shakespeare sont le reflet ou la conséquence de cette condamnation ». Entretien privé, 19 décembre 2006.

[15] *Ibid*., p. 38.

Cette poésie mensongère et vide, Shakespeare la pratiquait dans la première époque de son théâtre et le détour par les sonnets lui aurait permis cette prise de conscience qui a engendré la création de pièces comme *Hamlet*, où il se révèle plus présent que jamais. Ainsi, ce Hamlet qui se lamente sur le néant des mots, sur l'unité perdue avec le réel, c'est Shakespeare selon Bonnefoy.

Bonnefoy a traduit à deux reprises les *Sonnets* de Shakespeare, une première fois en 1995 et une seconde fois en 2007, ce qui l'a amené à un retravail de la forme. Dans sa seconde traduction, accompagnée d'une préface explicative, il cherche à montrer, nous dit Michael Edwards, que :

> [l]oin de vouloir être lui-même dans les sonnets, Shakespeare les écrit à distance, précisément pour montrer ce qui arrive au poète et à son monde lorsqu'il se laisse leurrer par les formes fixes que lui propose son époque et pour mettre en évidence le rapport entre la poésie faussée dans la forme sonnet et les rapports humains faussés dans une société soumise aux rigidités et abstractions de la pensée conceptuelle[16].

Bonnefoy nous présente un Shakespeare « écrivant, en somme, mal, afin de dénoncer le sonnet au moment même où, dans l'évolution de son théâtre, il approfondit au contraire la parole poétique et l'expérience de l'être[17] », de sorte qu'il cherche, dans sa nouvelle traduction, à « produire, chez le lecteur français, la même réaction d'étonnement et d'aversion et la même prise de conscience de ce qui est, en somme, la vraie poésie, absente[18] ». Ainsi, au lieu de libérer les sonnets de leur forme en les traduisant par une forme libre, Bonnefoy exhibe « le travail négatif de Shakespeare[19] », et resserre la forme en forgeant des poèmes clos de quatorze vers. En retraduisant les sonnets de Shakespeare, Bonnefoy asseoit donc l'idée selon laquelle c'est dans ses pièces de théâtre que

[16] M. Edwards, « Yves Bonnefoy et les *Sonnets* de Shakespeare », p. 26.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*.
[19] *Ibid.*

Shakespeare fait véritablement œuvre de poésie, qu'il nous donne à entendre cette parole habitée, « cette expression théâtrale qui est bien, en un sens, le développement naturel de la poésie[20] ».

C'est d'une autre manière encore que Shakespeare fait œuvre de poésie dans ses pièces, par contraste avec ses sonnets : il est présent dans une parole à travers laquelle il exprime pleinement et sincèrement l'être qu'il est, en lien avec d'autres êtres, ce qu'il voit et sent dans le monde dans lequel il vit. Il observe l'humain avec compassion et rejoint ainsi les êtres qu'il analyse par la parole. La parole scénique de Shakespeare

> qui court à sa vérité à travers des situations observées avec sympathie dans les lieux et les moments les plus variés de l'existence contemporaine, est poésie, elle aussi, par sa transgression des points de vue convenus, brusque trouée dans la masse des discours convenus de tous et de toutes – réseau de lieux communs s'il en est – vers un au-delà de pleine immédiateté dans des instants d'existence[21].

Dans ses pièces, Shakespeare fait de sa relation empathique avec les êtres qu'il examine le cœur même de sa poésie qui acquiert ainsi un caractère bien particulier, ce qu'explique Michael Edwards :

> Pour le poète, qui est tenté sans cesse de parler en son propre nom sans chercher la vérité transpersonnelle sur laquelle donne sa propre expérience, le théâtre peut paraître l'occasion de renoncer au lyrisme du moi et de s'aventurer dans le *je* des autres. Il permet à Shakespeare de renouveler l'acte poétique en faisant proliférer le *je* qui écrit et le *je* qui parle, cette multiplicité de *je* dans une abondance de personnages correspondant à la vision dans son théâtre de la foison du réel, de l'exubérance à la fois redoutable et prodigieuse des choses à comprendre et à organiser[22].

---

[20] Y. Bonnefoy, « Traduire *Hamlet.* Entretien avec Didier Mereuze (1988) », *op. cit*., p. 101.
[21] M. Edwards, « Yves Bonnefoy et les *Sonnets* de Shakespeare », p.33.
[22] M. Edwards, « Shakespeare : le poète au théâtre », dans *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 françaises Shakespeare (ouvrage publié avec le Centre national du livre), p. 123.

Edwards se fait ici très proche de Bonnefoy, qui voit justement dans les personnages de Shakespeare les multiples incarnations de son *je*, qu'il voit à l'oeuvre et découvre, autant que se révèlent à lui les existences qui se créent sous ses yeux. En outre, à la question « pourquoi Shakespeare poète écrit des pièces de théâtre ? », Edwards répond : « Le théâtre transforme la poésie en parole, et peut devenir la recherche de la parole de l'autre[23] ». L'enjeu des pièces de Shakespeare est de diriger la poésie vers la parole, ce qui sous-entend peut-être de considérer la poésie comme mouvement vers autrui, comme un échange (ce qui est le cas de Bonnefoy), mais surtout de la voir comme

> le don inestimable de nommer les êtres et les objets du monde ambiant, de les mettre en rapport avec nous-mêmes, et d'envisager leur possible dans le changement qu'opèrent sur eux les sons, les rythmes, la mémoire, les mots, et la conscience humaine qui se meut ainsi entre les mots et les choses[24].

Et voilà précisément ce qu'accomplit la parole poétique selon Bonnefoy : elle nomme les choses et les êtres, les rend sensibles dans la dimension concrète et sonore des mots, elle rend palpable leur présence dans l'ici et le maintenant de la dénomination.

Enfin, Edwards nous propose de changer de perspective dans notre interrogation sur l'écriture poétique de Shakespeare :

> la question à poser n'est pas de savoir comment Shakespeare réussit malgré tout, malgré les entraves du théâtre, à œuvrer en poète, mais comment le théâtre du plus grand poète anglais peut élargir notre sens de la poésie et de son possible[25].

Ce changement, il nous semble que Bonnefoy nous le propose aussi en nous invitant à voir Shakespeare comme un poète et à revoir notre définition de la poésie. Il nous semble d'ailleurs qu'au contact de l'œuvre shakespearienne, il ait modifié sa conception de la

---

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid*., p. 129.
[25] *Ibid*., p. 123.

poésie et du poétique, que comme à Michael Edwards, Shakespeare lui ait révélé le pouvoir de la poésie, qui gagne à être dite au théâtre. Shakespeare lui a fait découvrir que la poésie peut « s'insinuer dans la vie que le théâtre présente. La vie *devient* poésie, sous nos yeux[26] ».

Ainsi, non seulement Bonnefoy traduit *Hamlet* comme une parole poétique avant tout, ce qui explique notamment le choix du vers et l'attention portée au rythme, mais sans doute essaie-t-il, à travers ses traductions, de nous inviter à modifier notre conception et notre perception de la poésie.

2) La fidélité au poétique

2.1) Une fidélité particulière

S'il y a un élément auquel Bonnefoy semble vouloir être fidèle absolument, c'est la poétique de Shakespeare. On pourrait reprendre les catégories bermaniennes en disant que, pour lui, la traduction éthique est poétique. Ce respect du poétique et de la poétique rapproche Bonnefoy de Henri Meschonnic, dont la réflexion sur le traduire peut, à bien des égards, recouper celle de Bonnefoy. Meschonnic, nous l'avons vu, propose d'opposer à la fidélité l'écoute du continu, c'est-à-dire la manière dont un sujet s'inscrit dans son discours et crée une poétique. Or, à la poétique de l'original, le traducteur doit répondre par sa propre poétique, ce qui signifie recréer un continu.

Selon Meschonnic, c'est la pensée poétique qui doit faire l'objet du traducteur : « [l]a pensée poétique (qui n'est ni le vers ni la poésie) » est « la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de

[26] *Ibid*., p. 130.

comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action dans le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. (…) C'est cela qui est à traduire[27] ». Selon nous, Bonnefoy serait d'accord avec cette définition ; et il nous semble que c'est bien cette « pensée poétique » qu'il cherche à traduire.

Traduire la poétique d'un texte, c'est donc lui répondre par sa propre poétique. Dans les traductions de *Hamlet* par Bonnefoy, cette réponse est particulièrement flagrante dans la manière dont il travaille le rythme de sa traduction. Bonnefoy s'inscrit donc comme sujet dans son texte, recrée un continu de poète à poème et fait œuvre nouvelle. Cette inscription est tout à fait consciente : elle ne relève pas de l'inscription de fait de tout sujet parlant dans son discours[28], mais d'un choix, d'une posture traductive. Bonnefoy nous invite à redéfinir la notion de fidélité, qui ne s'oppose plus à la création, comme c'est le cas pour Meschonnic, d'ailleurs, pour qui éthique et poétique fonctionnent de pair.

Bonnefoy pratique une fidélité créative que nous avons qualifiée de « particulière » dans la deuxième partie de ce travail. Comment cette fidélité créative s'illustre-t-elle dans *Hamlet* ? On la voit à l'œuvre quand Bonnefoy sacrifie une stricte fidélité lexicale à un rendu sonore des termes, quand il traduit les assonances et les allitérations du texte par d'autres assonances et allitérations ou lorsqu'il en place à d'autres endroits du texte pour compenser les fois où il a été forcé de supprimer celles du texte original. Elle se révèle encore lorsque Bonnefoy rend les accents du pentamètre iambique en jouant soit avec la syntaxe soit avec la ponctuation du texte français, ou en mettant un terme en valeur par d'autres procédés.

---

[27] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 30.
[28] Ce qui est l'un des axiomes de base des théories de l'énonciation influencées par les écrits d'Émile Benveniste.

Voilà pour la pratique. Mais comment Bonnefoy décrit-il la fidélité dans ses essais sur le traduire ? Il définit souvent la fidélité en termes de respect ; il écrit ainsi :

« traduire est l'école du respect, alors que l'on a besoin de savoir respecter, c'est la clef de toute compréhension humaine[29] ». De façon intéressante, Jacqueline Henry, qui propose de remplacer le terme de fidélité par d'autres vocables à connotation moins lourde, propose également ce terme de respect : respect « de l'auteur, du texte, mais aussi du cadre de réception (époque, lieu, traducteur / lecteur) » qui comporte un détachement relatif nécessaire à la tâche du traducteur, mais n'est « pas incompatible avec les sentiments d'admiration ou même de passion que nous pouvons éprouver[30] » pour le texte. Cette notion de respect n'est pas aussi chargée que celle de fidélité et fait place à une certaine liberté du traducteur. La fidélité est en outre ce qui permet de réaliser le « vœu de rencontre, voire de communion entre deux cultures qui est dans le traduire » car, écrit Bonnefoy,

> [i]l n'y a pas deux façons de faire, aux confins de deux langues, seule vaut celle qui se propose de tout comprendre, de tout restituer de l'œuvre considérée, où en tout cas de n'en sacrifier que ce que l'auteur aurait considéré d'abandonner pour sa part, si son expérience n'eût qu'à ce prix pu ne pas se dénaturer. Et pour cette fidélité au plus haut niveau tous les moyens, certes, sont bons, y compris ceux qui peuvent sembler l'infidélité la plus criante : mais c'est alors qu'on a constaté, justement, qu'en allant sacrifier cet inessentiel, on allait sauver ce qui importe[31].

Il ne vise pas une fidélité au mot, une fidélité de détail, mais une fidélité « au plus haut niveau » où diverses composantes extérieures et intérieures au texte créent le sens**.**

Bonnefoy nous invite donc à redéfinir la notion de fidélité, qui ne s'oppose plus à la création. Par là, c'est finalement toute notre conception du traduire qu'il nous engage à

---

[29] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (2) », p. 61.
[30] J. Henry, « La fidélité, cet éternel questionnement. Critique de la morale de la traduction », *Meta*, vol. 40, n°3, 1995, p. 370.
[31] Y. Bonnefoy, « La traduction poétique (1994) », p. 76-77.

revoir. Tentons à présent de cerner plus précisément et conceptuellement cette fidélité nouvelle ainsi que la vision du traduire qu'elle engendre.

2.2) La fidélité redéfinie

En rejetant ainsi la dichotomie fidélité / création (ou fidélité / trahison), Bonnefoy s'inscrit dans la réflexion contemporaine sur la traduction, qui tend à rejeter le discours qui a été de mise jusqu'ici, et d'abord sur la notion de fidélité, aussi décriée qu'incontournable. Mais d'ailleurs, qu'est-ce que la fidélité ? Berman, dans *La Traduction et la lettre ou l'objet du lointain*, relevait le caractère flou de ce terme pourtant central au discours sur la traduction, où il semble régner en maître.

Alors que Meschonnic fustigeait la langue de bois du traducteur, dans laquelle la notion de fidélité est centrale, Barbara Folkart, dans *Le Conflit des énonciations*, va plus loin, en vue de polémiquer avec un certain discours sur la traduction,

> ensemble de propos parfois savants, le plus souvent artisanaux, noyautés par la notion pré-scientifique de *fidélité*. Analogue à la vue naïve, ou spéculaire, du langage, qui ferait de celui-ci un pur calque de l'extra-linguistique, et donc un non-travail, le discours de la fidélité ferait de la traduction un non-travail par rapport au texte de départ, une simple réplique déterminée uniquement par "l'Original".[32]

Selon Folkart, la notion de fidélité relègue la traduction à un acte mimétique aux antipodes de toute créativité, le texte de départ (*a quo*) étant érigé en absolu. Or, la traduction relève du discours rapporté, et

> aussi bien la traduction que le discours rapporté constituent des *reprises*, des ré-énonciations, des réfractions d'énoncés produits antérieurement, des opérations qui elles-mêmes conservent des similarités tout en provoquant des différences – c'est-à-dire finalement des *transformations qui conservent un noyau d'invariance*[33].

[32] B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté* [« avant-propos »], p. 11-12.
[33] *Ibid.*, p.216.

Ainsi, la traduction « fidèle », « transparente » relève de l'utopie en ce que la traduction s'apparente au discours rapporté, en ce qu'elle est ré-énonciation, c'est-à-dire la reprise non identique d'un énoncé premier ; elle ne peut produire une copie identique de l'original. Ce qui est ré-énoncé par la traduction est nécessairement différent de l'original. D'une part, la traduction est une opération interlinguale, elle « entraîne la remédiation[34] de l'énoncé à travers un autre médium linguistique », et cette remédiation fait surgir des différences. D'autre part, la traduction est filtrage à travers une subjectivité ré-énonciatrice, subjectivité qui met nécessairement du sien dans l'énoncé *ad quem*[35].

Barbara Folkart propose de définir la traduction comme ré-énonciation ; or, « [l]oin d'être une réplication de l'énoncé, la ré-énonciation entraîne toute une série de filtrages, tant conscients qu'inconscients, médiations en cascade qui portent sur les versants aussi bien sémantique et pragmatique[36] que sémiologique de l'énoncé et qui interviennent lors de la réception comme lors de la ré-émission, voire même au niveau de la constitution de l'objet qui sera ainsi ré-énoncé (le travail sur le pré-texte)[37] ». Ces filtrages sont à la source même de la différence de la traduction avec l'énoncé original. Un premier filtrage important se produit lors de la réception de l'énoncé par le lecteur-traducteur, dans sa saisie des référents, du contenu pragmatique du texte comme de ses

---

[34] Folkart définit la remédiation comme un « [t]ravail de re-verbalisation qui consiste à ré-actualiser, à travers le même ou un autre système langagier et culturel (langue, idiome, rhétorique, hypersystème, unités référentielles et culturelles, etc.), la macro-forme discursive, les contenus référentiels et pragmatiques dégagés par le travail de décodage (dé-médiation). Réfraction multiple, la remédiation passe par toute une série de filtrages en cascade, tous susceptibles de produire des décalages. (« Glossaire », *op. cit*., p.450)

[35] Texte d'arrivée.

[36] La pragmatique a été définie comme l'étude des relations entre le langage et le contexte dans lequel il est employé. Stalnaker en offre la définition suivante : « Syntax studies sentences, semantics studies propositions. Pragmatics is the study of linguistic acts and the contexts in which they are performed. There are two major types of problems to be solved within pragmatics: first, to define interesting types of speech acts and speech products: second, to characterize the features of the speech context which help determine which proposition is expressed by a given sentence. » (Stalnaker, R.C., "Pragmatics", *in* D. Davidson and G. Harman (eds), *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel, 1972, p. 383.)

[37] B. Folkart, *op. cit*., p. 308.

syntagmes. Mais c'est lors de l'étape de la ré-émission ou remédiation que le filtrage et les modifications qu'il opère sont les plus importants. Portant aussi bien sur les unités référentielles, que les contenus pragmatiques et le sémiologique, cette remédiation à divers niveaux – qu'il est impossible de tous préserver également – produit un décalage traductionnel :

> La remédiation d'un énoncé reçu (proposition reçue + macro forme reçue + contenu pragmatique reçu) à travers l'univers récepteur englobant la langue, le polysystème, l'univers de référence et l'univers pragmatique de la culture d'arrivée produit une constellation de décalages référentiels, pragmatiques, sémiologiques. Ce sont ces décalages qui déterminent l'épaisseur de la traduction, sa non transparence par rapport à l'énoncé de départ[38].

Le décalage traductionnel rend caduque la notion de fidélité. Ce décalage est plus ou moins marqué selon les secteurs, de sorte d'un décalage moindre au niveau référentiel pourra s'accompagner d'un décalage fort au niveau pragmatique, que le respect des contenus pragmatiques pourra entraîner un écart quant au sémiologique, etc. La traduction engendre toujours des pertes, et traduire de manière avisée, c'est savoir ce que l'on accepte de perdre ou les compromis que l'on admet de faire selon les niveaux du texte qu'il nous semble le plus important de préserver.

Dès lors, même la fidélité littérale prônée par Berman est une fausse fidélité. Rappelons la définition de Berman :

> Fidélité et exactitude se rapportent à la littéralité charnelle du texte. En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d'accueillir dans sa langue maternelle cette littéralité. Car c'est en elle que l'œuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde[39].

Être fidèle au texte original, c'est être fidèle à sa lettre, à sa corporéité. Fondamentalement, c'est à la forme du texte que Berman se veut fidèle, mais en se faisant

---

[38] *Ibid*., p. 347.
[39] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 78.

ainsi « formelle », la traduction telle qu'il la prône se fait contre-idiomatique. Elle n'échappe pas au décalage. De sorte que sous ses prétentions, la traduction littérale (ou matérielle) fait intervenir un travail considérable. La fidélité est un leurre, de même que la prétendue objectivité que doit atteindre toute traduction. Folkart met justement l'accent sur la subjectivité à l'œuvre dans l'opération traduisante. La traduction est ré-énonciation et cette ré-énonciation est une opération essentiellement subjective : « ainsi, aucune traduction n'est innocente. On ne saurait ré-énoncer sans y *mettre du sien*[40] ».

3) La ré-énonciation et la voix : outils d'analyse de la traduction de Bonnefoy

3.1) La traduction : une ré-énonciation subjective

De même que le texte original est un énoncé produit par un sujet, cette ré-énonciation qu'est la traduction a également un sujet à sa source. Barbara Folkart dénonce dès lors « le topos de la transparence et le mythe du traducteur-absence : « l'"objectivité" de l'opération traduisante entraîne l'"objectivité" du traducteur, actant dépourvu d'épaisseur existentielle et qui n'intervient dans son faire que comme pure compétence désincarnée[41] ». Le mythe de l'objectivité entraîne celui de la transparence, qui se manifeste à un triple niveau :

> transparence du texte *ad quem* par rapport au texte *a quo* (…) ; transparence de l'opération traduisante aussi, qui devient un non-travail : transparence du traducteur, enfin, *sacerdos* (ou *sacerda* ou *ancilla*) qui accomplit sa vocation en se faisant absence, qui offre sa subjectivité en holocauste sur l'autel de l'auteur[42].

[40] *Ibid*., p. 14.
[41] B. Folkart, *op. cit.*, p. 369.
[42] *Ibid.*, p. 371.

Or, come le montre Folkart, « contre ce mythe de la transparence milite le fait qu'il existe plusieurs types de transparence, que le texte d'arrivée ne saurait tous cumuler[43] ». En effet, la transparence d'un énoncé par rapport à un autre peut être de nature sémiologique (elle se situe alors au niveau du syntagme), référentielle ou pragmatique, et aucun énoncé ne saurait cumuler ces trois transparences. Contre ce mythe milite aussi « le fait que la transparence référentielle et pragmatique de l'énoncé traduit est le plus souvent calculée en fonction des unités pragmatiques et référentielles de l'univers *ad quem*[44] », c'est-à-dire que les univers référentiel, social, culturel du texte d'arrivée orienteront nécessairement la traduction. Enfin, contre la transparence du traducteur, Folkart écrit : « [i]l est faux – et nuisible – de prétendre que le traducteur pourra jamais mettre totalement entre parenthèses sa propre subjectivité pour mieux servir un absolu[45] ».

L'absolu : voilà le dernier mythe, dénoncé par Barbara Folkart, qui fonctionne de pair avec le mythe de la transparence. Le mythe de l'absolu englobe aussi bien l'absolu du texte de départ que celui du texte d'arrivée, qui en serait la réduplication pure et simple. Or, ce qu'elle appelle le « sens total » d'un énoncé (qui comprend sa signifiance, sa référence et ses contenus) n'est pas un absolu. Le traducteur doit réaliser que

> ce qu'il réactualise c'est, non pas un absolu, mais *sa* vision du texte, *son* modèle, le texte en interaction avec lui, une hypostase qui ne coïncide que partiellement avec l'énoncé sur lequel portent ses efforts, et non pas l'absolu "objectif" qu'il croit récupérer comme fruit de son exégèse. Bref, *ce à quoi le traducteur reste fidèle au prix de tant d'efforts* (au terme de tout son "soul-searching"), c'est, qu'il le veuille ou non, *l'idée qu'il se fait du texte*[46].

---

[43] *Ibid*.
[44] *Ibid*.
[45] *Ibid*., p. 369.
[46] *Ibid.*, p. 333.

Il n'y a ni objectivité ni absolu du texte de départ[47]. À chaque étape du traduire, le traducteur interagit avec le texte de départ, que ce soit au moment de la lecture, qui est déjà interprétation, ou au moment de la remédiation dans l'autre langue. En outre, le traducteur participe nécessairement à cette ré-énonciation qu'est la traduction, car il ne peut faire fi de qui il est, de son expérience, de sa sensibilité. « Face aux mythes de l'absolu, de la traduction transparente et du traducteur-absence, l'épaisseur de la traduction atteste, d'une part, que le traducteur y met du sien (et de son univers), d'autre part que la transparence et l'objectivité sont des *visées*, pas des états de fait[48] ».

Enfin, faire de la traduction un processus objectif effectué par un traducteur absent de son texte, c'est nier que la traduction soit un travail, un faire producteur. Envisager la traduction comme un non-travail, c'est « envisager aussi bien le texte de départ que le texte d'arrivée comme des absolus installés dans une nécessité qui transcende l'auteur et le traducteur[49] ». Or,

> [c]'est cette illusion que fait éclater la prise de conscience des décalages sémantiques, sémiologiques, pragmatiques, dont est nécessairement grevé le texte d'arrivée. Perçus comme des indices de ré-énonciation[50], ces "accidents" qui empêchent de voir dans le texte traduit un donné dévoilent l'opération traduisante comme un travail et comme une production. *Bruits d'énonciation*, ils témoignent d'un faire producteur (…)[51].

---

[47] On peut pourtant se demander si Bonnefoy, toujours insatisfait d'une traduction qu'il a repris cinq fois, travaillant sans cesse à mieux écouter Shakespeare, n'aborde pas ce texte comme un absolu (et ce, peut-être inconsciemment), comme si la traduction était cette ligne asymptotique cherchant à se rapprocher toujours davantage de l'original. Certes, dans la pratique, cet absolu semble s'effriter si l'on examine d'autres caractéristiques de la traduction dans ses cinq versions, dans lesquelles la présence subjective de Bonnefoy se fait plus palpable.

[48] *Ibid*., p. 375.

[49] *Ibid*., p. 357.

[50] Folkart précise d'un *indice de ré-énonciation* qu'il est : « 'Artefact' laissé par la ré-énonciation intralinguale ou traductionnelle, dans l'énoncé qu'elle produit. Il s'agit d'un ensemble ouvert de démarcatifs non-formalisés qui, au lieu de signaler explicitement la ré-énonciation (comme le font les *verba dicendi*, les guillemets, les périgraphies du style *traduit de l'allemand par X*, etc.), en témoignent de façon oblique) ». (*Ibid*., p. 445.)

[51] *Ibid*., p. 357.

Les multiples changements et déplacements dont atteste le texte d'arrivée montrent justement qu'un travail a eu lieu, que l'opération traduisante est la production d'un texte nouveau. Barbara Folkart définit donc la traduction comme un processus essentiellement subjectif, « l'acte ré-énonciatif *étant*, nous l'avons vu, une intervention du sujet ré-énonciateur[52] ». Or, le travail de ce sujet ré-énonciateur qu'est le traducteur est rendu palpable par ce que nous avons appelé sa « voix »…

3.2) La voix du traducteur ré-énonciateur

Nous avons vu dans la première partie de cette thèse que la voix était, avant toute chose, l'indice d'une subjectivité. Barbara Folkart la définit comme « isotopie subjective » et nous dit qu'elle peut justement servir à caractériser « [c]ette présence, dans le traduit, du traducteur, "ré-énonciateur énoncé"[53] ». Nous nous sommes penchés plus tôt sur la définition de la voix de l'auteur / énonciateur, mais pas celle de la voix du traducteur. Or, par analogie, et dans la mesure où le traducteur est aussi un énonciateur, ou plutôt un ré-énonciateur, il devient possible de définir sa voix : « la voix du ré-énonciateur est l'ensemble des lieux où s'inscrit dans le syntagme la présence de celui-ci, c'est l'isotopie subjective à travers laquelle s'énonce le ré-énonciateur[54] ». Cependant, la voix du ré-énonciateur diffère de la voix de l'énonciateur sur deux plans : d'une part, le traducteur est tenu à reproduire la macro-forme discursive du texte de départ telle qu'il l'a reçue ; d'autre part, il est difficile de faire remonter le procès constitué à partir du texte traduit à un système idiolectal qui devrait son originalité au ré-énonciateur. Dès lors,

[52] *Ibid*., p. 385.
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid*., p. 393.

> [n]i l'une ni l'autre des composantes de la voix, ni le système idiolectal, ni la forme discursive du procès engendré à partir de ce système, ne semblent pouvoir être attribués au traducteur au sens où on les attribue à l'auteur. C'est dire que la voix qui parle dans la traduction est une voix qui essaie de contrefaire celle de l'auteur : à la macro-forme discursive créée par l'auteur le traducteur prête la matière de la langue d'arrivée et la substance constituée par les structures de surface qu'il crée, pour actualiser cette sous-jacence abstraite, autant que possible à l'image et à la ressemblance du texte de départ.
>
> Il s'ensuit que le ré-énonciateur ne se manifestera dans l'énoncé qu'il produit que sous forme de déviances, tant pragmatiques et référentielles que sémiologiques (les trois étant liées d'ailleurs), bref sous forme d'indices de ré-énonciation (…). Parmi toutes ces déviances, la voix du traducteur se manifeste comme le lieu où celui-ci ne réussit (ni ne saurait réussir tout à fait) à contrefaire la voix de l'auteur[55].

Ainsi, la voix du traducteur se manifeste par un ensemble hétérogène de déviances avec le texte de départ. Contrairement à la voix de l'auteur, elle n'est pas la projection sur le procès d'un système forgé par le ré-énonciateur, mais une somme de différences avec le texte de départ. Elle ne peut être isolée, identifiée dans le texte ré-énoncé au même titre que la voix de l'énonciateur / auteur. Elle se caractérisera plutôt par son identité différentielle d'avec les voix d'autres ré-énonciateurs : « [a]ppliquée au ré-énonciateur, la notion de voix est essentiellement *différentielle* : la voix du traducteur se démarque de celle de l'auteur ; la voix d'un traducteur donné se démarquera de celles des autres qui ont traduit le même corpus[56] ».

Même si la voix du traducteur essaie de contrefaire celle de l'auteur, il reste néanmoins qu'elle est palpable dans la série de dissonances qu'elle introduit, dissonances qui se manifestent à tous les niveaux du syntagme. Elle s'insinue dans les « failles du syntagme », et c'est justement « de cette marge de disponibilité que naît le jeu de

[55] *Ibid*., p. 393.
[56] *Ibid*., p. 395.

l'interprète, la possibilité de faire sentir sa voix, de marquer son interprétation[57] ». Le texte de départ est cette partition qui ne devient musique que dans son interaction avec l'interprète, « et la musique qu'elle devient sera, dans un sens très réel, tributaire de l'interprète et des conditions précises dans lesquelles intervient l'interprétation[58] ».

Finalement, si la voix de l'auteur constitue une déviance, la voix du traducteur est une déviance de la déviance, une série de micro-déviances sporadiques, mais qui peuvent acquérir une certaine systématicité ; et précisément,

> lorsque se fait jour une certaine systématicité de la déviation, lorsque la voix du traducteur conquiert une certaine autonomie, c'est que la traduction, sortant de ce degré zéro de la réappropriation qu'est le mimétisme, s'est faite confiscation, recréation ou même création[59].

La voix du traducteur n'est donc perceptible dans son autonomie, dans son identité propre, que dans la mesure où la traduction est création d'un texte nouveau qui manifeste son indépendance par rapport au texte de départ.

3.3) La voix dans la poétique de traducteur de Bonnefoy

Nous avons pris le temps d'approfondir la théorie de Barbara Folkart, car il nous semble qu'elle vient éclairer de façon très pertinente la façon dont la voix de Bonnefoy se manifeste dans sa traduction – comment et pourquoi – tout en venant révéler une contradiction entre son projet de traduction (et ses impossibilités), projet qui s'est fait multiple, et sa réalisation. Par ailleurs, la perspective de Barbara Folkart sur la subjectivité du traduire et sur la notion de voix est plus large que celle de Meschonnic,

---

[57] *Ibid*., p. 396.
[58] *Ibid*., p. 397.
[59] *Ibid*., p. 398.

qui privilégie le signifiant et se concentre sur le rythme. Or pour Bonnefoy, signifié et signifiant, dans leur lien étroit, importent.

En bien des endroits de ses textes sur le traduire, en effet, Bonnefoy évoque la voix de l'auteur de l'original, qu'il s'agit d'écouter avec une attention toute particulière ; il la compare à un instrument de musique, dont il faut que le traducteur perçoive les nuances les plus subtiles et les rende dans la traduction. Or, comme l'a montré Barbara Folkart, il est impossible de contrefaire exactement la voix de l'auteur de l'original, précisément parce que la voix seconde du traducteur vient se greffer sur cette voix première, car elle lui impose une série de déviances qui se manifestent à tous les niveaux du syntagme. Voilà précisément ce que l'on constate dans la traduction de *Hamlet* : ce n'est pas la voix de Shakespeare que l'on entend, et cela ne peut l'être ; c'est la voix de Shakespeare ré-énoncée par Bonnefoy.

On peut illustrer ce phénomène à travers des exemples concrets où Bonnefoy semble tenter d'imiter la voix de Shakespeare dans certains de ses traits particuliers mais échoue à le faire. Ainsi, on peut considérer que la luxuriance lexicale est un des traits particuliers de la voix de Shakespeare. La traduction de Bonnefoy gomme cette luxuriance : si elle respecte les répétitions et les accumulations de termes, elle supprime assez systématiquement les doublets, qui sont sans doute le marqueur le plus sensible de ce foisonnement. Certes, il rend parfois les doublets d'une autre manière, notamment par le biais des parallélismes, comme pour imiter la voix de Shakespeare, mais il ne parvient en définitive qu'à en donner un écho. Sa voix de traducteur se superpose à la voix de Shakespeare, se manifestant dans le tissu lexical plus serré, dans la simplicité et la densité plus grande du texte français.

Une autre caractéristique de la voix de Shakespeare est la manière dont il mêle les registres élevés et vulgaires, s'adonnant facilement à ce que Bonnefoy a appelé la trivialité de la langue anglaise. Là encore, Bonnefoy ne respecte pas ce trait, en ce qu'il est bien timide dans le rendu des passages triviaux, efface les termes trop vulgaires, polit le langage de Shakespeare. Bonnefoy fait dévier le texte original vers un vocabulaire plus soutenu en français, et rend audible sa propre voix.

En outre, nous avons vu combien le nom et les tournures nominales pour traduire les adjectifs et les verbes anglais caractérisent justement la voix de Bonnefoy poète. Le fait qu'il supprime des mots anglais, travaille le texte français dans le sens de la densité, de la concision signale aussi que sa propre voix, dans les déviances qui sont les siennes, se superpose à la voix de Shakespeare pour la modifier.

Bonnefoy, « ré-énonciateur ré-énoncé », rend bel et bien palpable sa voix dans le texte, laquelle se distingue par un certain nombre de micro-déviances la constituant en système. Ainsi l'emploi de substantifs et de structures nominales, la densité lexicale, la clarté de la syntaxe, l'usage de parallélisme, l'abondance d'allitérations et d'assonances. C'est justement cette systématicité qui nous amène à conclure que sa traduction est ré-énonciation, re-création. Non seulement sa voix se distingue de celle des autres traducteurs de *Hamlet*, Déprats ou Gide, ou encore André Markowicz, mais elle possède une identité bien distincte, une musique qui lui est propre, dans ses sonorités, son rythme. Bonnefoy écrit du traducteur face à la musique du texte original :

> que lui faut-il sinon se laisser prendre lui-même, naïvement, immédiatement, par cette musique, afin qu'elle éveille en lui – lui, qui va redire le sens – le même état poétique, le même « état chantant » que chez l'auteur du poème ? Qu'il sache écouter ainsi, répondre ainsi, réagir ainsi : et une musique encore va naître en lui, cette fois du fond de sa propre langue, va s'emparer des mots de sa traduction en projet ; et un chemin va s'ouvrir, vers l'expérience de la Présence, vers le savoir de la

> vie que cette musique des mots était seule à rendre possible. – Après quoi peu importe si ces rythmes nouveaux sont différents par la prosodie, par les timbres, de la rythmique propre de l'œuvre originale : car l'essentiel c'est qu'un rapport se soit établi chez le traducteur devenu poète avec la matière sonore (…)[60].

Voilà ce qu'il a fait, précisément : il a écouté la voix de Shakespeare, dans sa musique propre, avant de lui répondre par sa propre voix, qui possède ses propres rythmes, sa propre mélodie, et en cela il a fait œuvre nouvelle dans une autre langue de poésie.

La manière dont la voix de Bonnefoy se manifeste dans ses traductions de *Hamlet* atteste du fait que celles-ci sont bien des ré-énonciations, ou participent d'une ré-énonciation sans cesse recommencée, à laquelle le ré-énonciateur traducteur participe avec ce qu'il est au moment du traduire. Et le fait que sa voix soit aussi audible, et de plus en plus, atteste d'une ré-énonciation particulière, d'une re-création, dans laquelle le sujet traducteur et poète qu'il est s'engage pleinement. Mais cet engagement n'est-il pas synonyme de création plutôt que de recréation ? Il semble que Bonnefoy aspire à davantage qu'à simplement contrefaire la voix de Shakespeare. Peut-être ne peut-il se contenter de faire acte de ré-énonciation, mais, allant en cela plus loin que le processus décrit par Folkart, il s'oriente vers une nouvelle énonciation.

Par ailleurs, Bonnefoy ne fait pas une seule, mais plusieurs ré-énonciations. Or, dans chacune d'elles, les indices de ré-énonciation diffèrent, les déviances imposées au texte original ne sont pas nécessairement les mêmes. Il n'y a donc pas une seule systématicité, mais des systématicités multiples, ou croisées, la voix de Bonnefoy se modifiant sans cesse. Tout se passe comme si Bonnefoy cherchait le timbre de sa voix au fil des traductions / ré-énonciations, ce en quoi l'on peut également voir une certaine prise

[60] Y. Bonnefoy, « La Communauté des traducteurs », p. 36.

d'indépendance, un mouvement de la ré-énonciation vers l'énonciation. Peut-être s'agit-il d'une dialectique existentielle, dont le *hic et nunc* de chaque traduction est une étape.

4) Dialogue, dialectique, ré-énonciation : de la théorie à la pratique

4.1) Du dialogue à la ré-énonciation

Bonnefoy traducteur entre en relation avec chacun des auteurs qu'il tente de traduire, engage un dialogue avec celui-ci. Telle est, du moins, la conception du traduire qu'il énonce dans ses essais. Dans sa description du dialogue, il est nécessaire de savoir écouter l'Autre, dans un premier temps, puis de savoir lui répondre, après l'avoir compris. L'accent est cependant mis sur cet acte d'écoute, sur la nécessité de respecter l'original, ce qui donne au dialogue un caractère fondamentalement éthique, puisqu'il est essentiellement fidélité à l'Autre et à son texte.

Il semble donc que le dialogue soit du côté de la recherche d'équivalence, de la *mimesis*. Cette écoute et ce respect sont d'autant plus palpables dans la façon dont Bonnefoy pratique le dialogue dans sa traduction, où la notion d'échange semble disparaître au profit d'une fidélité plutôt au sens traditionnel qu'au sens bermanien[61], car cette pratique semble obéir davantage à la nécessité de respecter la substance de l'original que sa forme – qui continue certes de guider la traduction, mais selon un rapport de

[61] Bonnefoy se fait d'ailleurs critique de Berman : « Parler de l'épreuve de l'étranger correspond selon moi à l'erreur des traductologues ou de tous ceux qui donnent trop d'importance à la langue. Cela donne lieu à des traductions comme celle de Klossowski. Je considère l'objectif de ses traductions, à savoir recréer la langue de Virgile, quelque peu absurde. L'ordre des mots n'est pas le même en latin qu'en français, si bien que ses traductions sont illisibles. C'est comme si l'on commençait à traduire du chinois en écrivant à la verticale ! Virgile cherche selon moi à dire quelque chose de fondamental dans ses textes et c'est cela qu'il faut traduire. Ce n'est pas la langue que l'on traduit, c'est l'auteur, c'est le poète ». Entretien privé avec Yves Bonnefoy, Collège de France, 19 décembre 2006.

fidélité indirecte ou particulière. Pour lui, la priorité du traduire n'est pas la forme, la langue[62], car « [c]e n'est pas la langue que l'on traduit, c'est l'auteur, c'est le poète[63] ».

Est-ce à dire que les notions de ré-énonciation et de re-création sont évacuées par l'idée de dialogue ? En fait, le dialogue accompli par Bonnefoy lui permet de redire en français ce que lui a dit Shakespeare en anglais, et il manifeste le respect non d'une forme, mais d'une forme-sens par une réponse tentant de recréer celle-ci en français. Il réincarne l'original dans une nouvelle forme linguistique et stylistique. Sa fidélité à l'original n'est pas seulement traditionnelle, respect de la seule substance sémantique, mais aussi formelle (qui reste le support du sens), même s'il ne s'agit pas d'une fidélité bermanienne, mais particulière, qui rend certains aspects de la forme. La pratique dément certaines positions théoriques. Nous avons constaté cette réincarnation en différents lieux des traductions de *Hamlet*. Ainsi, au niveau du lexique, lorsque Bonnefoy respecte la richesse lexicale de Shakespeare et le raffinement de son choix de mots en se mettant de toute évidence en quête du mot français qui soit le plus proche, aussi bien à un niveau sémantique que sonore, ou encore au niveau du nombre de syllabes. Il semble vouloir faire écho à l'original, imiter sa forme-sens par le biais de la musique de ses vocables, rendre la matière sonore autant que sémantique.

Au niveau de la syntaxe également, le dialogue est sensible : Bonnefoy respecte la plupart du temps les irrégularités syntaxiques, la complexité ou la simplicité syntaxique du texte de départ. Souvent, un jeu de Shakespeare avec la syntaxe apparaît en anglais et Bonnefoy tente de lui donner un équivalent en français.

---

[62] Il n'en continue pas moins de leur donner une importance réelle. On retrouve ici la double attitude qu'a Bonnefoy en poésie : tout en rejetant la vénération accordée aux mots et à la langue, il reste néanmoins l'héritier de Mallarmé. S'il cherche d'abord à exprimer un sens, celui-ci a besoin d'être porté par une forme ; de même que la présence ne peut se manifester que dans les mots.

[63] Entretien privé avec Yves Bonnefoy, Collège de France, 19 décembre 2006.

Par ailleurs, même si Bonnefoy s'efforce de rendre audible la voix de Shakespeare, dans cette ré-énonciation qu'est la traduction, il ne peut manquer de laisser entendre sa propre voix. C'est en ce sens que la notion de ré-énonciation nous a paru pertinente pour éclairer la pratique de Bonnefoy. La ré-énonciation telle que définie par Folkart diffère du dialogue tel que Bonnefoy nous amène à le concevoir dans ses essais, mais correspond davantage à ce que Bonnefoy accomplit dans la pratique. Dans celle-ci, il n'en reste pas à la seule imitation à laquelle semblait se cantonner l'idée de dialogue. Il y a en effet une certaine contradiction entre la théorie et la pratique de Bonnefoy, car les traductions de *Hamlet* rendent bel et bien palpable le phénomène de ré-énonciation, les déviances imposées au texte original qui signalent la voix de Bonnefoy. Il ne se contente pas d'une recherche d'équivalence, mais s'efforce de faire texte.

La notion de ré-énonciation rend compte du fait qu'il est présent, comme sujet, dans son texte. Elle amène, par ailleurs, la notion de faire producteur, si bien que nous pouvons envisager la traduction non plus sous le seul signe de la fidélité, mais sous celui de la fidélité créative. Elle va dans le sens de la traduction non pas comme seule *mimesis*, mais comme *poiesis.* Elle nous permet enfin de faire le lien avec l'idée de dialectique, également du côté de la fidélité créative, tout en ajoutant cet important élément qu'est l'inscription de la subjectivité du traducteur.

4.2) De la dialectique à l'appropriation et à la domestication

À bien des niveaux des traductions, il nous a semblé que le dialogue entre Bonnefoy et Shakespeare se faisait dialectique, un mouvement en trois temps où Shakespeare est d'abord écouté, où Bonnefoy envisage une réponse différente et où, finalement, l'opposition est dépassée en un troisième temps. Nous avons vu par exemple

que sa fidélité au lexique est souvent partielle, Bonnefoy refusant les myopies du mot à mot et traduisant les vocables de Bonnefoy de manière assez libre, selon une fidélité que nous avons dite « particulière ». Certaines expressions du texte original stimulent son inventivité langagière, de sorte que si Bonnefoy respecte la substance du texte shakespearien, celui-ci renaît dans une autre enveloppe lexicale. Il opte souvent pour une fidélité sonore aux mots et semble travailler la musique du texte français, comme s'il s'appropriait la matière du texte shakespearien pour donner naissance à une œuvre de poésie dans sa langue.

Dans d'autres cas, nous avons vu que Bonnefoy optait pour l'infidélité lexicale au texte de départ : il cherche des expressions particulièrement idiomatiques en français, il travaille la langue du texte d'arrivée dans le sens de la fluidité, ce qui démontre un désir de travailler la langue française pour elle-même. Il semble que, dans ce cas, on puisse parler non plus seulement de dialectique, mais de domestication, dans le sens où Bonnefoy travaille sa traduction pour son intégration dans la langue-culture d'arrivée.

La domestication est une forme d'appropriation qui correspond au fait de se conformer aux attentes de la langue-culture cible. Elle diffère en cela de la simple appropriation, qui est du côté de l'interprétation du texte de départ par le traducteur et du fait qu'il impose à celui-ci sa propre poétique. Dans ses traductions, Bonnefoy modifie les formes verbales de l'original, de sorte que s'il respecte le sens des verbes ou de l'action décrite, il opte pour des temps ou des aspects qu'il juge plus « attendus » dans la langue d'arrivée. Dans ce cas, il semble que l'on puisse parler de domestication, Bonnefoy travaillant les verbes dans le sens de la langue d'arrivée, mais aussi d'appropriation, car les formes verbales pour lesquelles il opte viennent trahir sa propre interprétation du texte.

Ce phénomène d'appropriation est aussi palpable, par exemple, lorsque Bonnefoy travaille la matière lexicale dans le sens de l'interprétation et de la clarification du texte de départ. Il interprète certains passages en fonction du contexte, des événements d'une scène, du caractère d'un personnage, venant rendre perceptible sa lecture propre du texte. Dans la mesure où Bonnefoy assume et revendique son interprétation, on peut dire qu'il accomplit un dépassement de l'original en une œuvre nouvelle. Or, si cela correspond à un mouvement dialectique, l'aboutissement de celle-ci peut être apparenté à une forme d'appropriation.

Bonnefoy a effectué dans sa traduction une importante réorganisation des catégories lexicales, dont on peut remarquer d'ailleurs qu'il ne les annonce nulle part dans ses écrits sur la traduction de *Hamlet* ou du traduire en général, même si c'est un trait caractéristique de ses traductions. Ainsi, selon le phénomène de la transposition, il remplace fréquemment des adjectifs par des noms, ou encore des tournures verbales par des tournures nominales. Remarquons par ailleurs qu'en cela, il semble trahir, dans la pratique, l'objectif qu'il s'était donné d'ouvrir la langue française au réalisme de la langue anglaise, réalisme qui se manifeste notamment par l'abondance des adjectifs et des verbes, et d'accomplir l'idéalisme renversé. On pourrait dire la même chose de la manière dont il altère le nombre des mots du texte original, optant très souvent pour un singulier là où le texte anglais comportait un pluriel, allant à l'encontre du foisonnement et de l'abondance caractéristique de l'anglais. Certes, ici, Bonnefoy travaille parfois sa traduction dans le sens inverse, comme s'il se rappelait son objectif d'ouvrir le français à la perspective de la langue anglaise. Dans ces deux cas de figure, nous avons parlé d'une dialectique dans notre analyse, et ce d'autant plus qu'il nous semblait avoir décelé une véritable résolution des oppositions adjectifs et verbes anglais / noms français ainsi que

pluriels anglais / singuliers français. En effet, et même si cette explication ne nous a pas été suggérée par les écrits sur la traduction de Bonnefoy, mais plutôt par sa conception de la poésie en langue française, il nous est apparu que les noms étaient pour Bonnefoy la catégorie morphologique la plus propre à exprimer le réel dans sa concrétude, un réel dense, alors que l'anglais le voit comme épars. De même, les singuliers français servent à exprimer cette unicité, cette densité du réel, contrairement aux pluriels anglais qui viennent en rendre le foisonnement. L'aboutissement de la dialectique est donc l'expression d'une même réalité, au-delà de visions du monde contraires.

Mais finalement, dans la mesure où Bonnefoy travaille son texte dans le sens des tendances de la langue française, de son idéalisme (exprimé par les noms), de sa densité racinienne, il semble que le processus de domestication soit assez net. Toutefois, dans la mesure où les substantifs sont la catégorie lexicale favorite de Bonnefoy dans sa propre poésie, qui repose sur un lexique restreint et certains noms clefs, et dans la mesure où sa poésie est marquée par sa préférence pour le singulier, le dense, le simple, par un regard qui rassemble le réel plutôt qu'il ne le détaille, l'emploi du terme d'appropriation nous semble justifié[64]. Nous ne sommes plus du côté du sociolecte, mais de l'idiolecte. Bonnefoy entre en possession du texte de Shakespeare auquel il donne en français les caractéristiques de sa propre poésie et qu'il marque de sa manière particulière de manier la langue. En somme, c'est à un double phénomène de domestication et d'appropriation que nous avons à faire ici.

Donnons un dernier exemple. Dans notre analyse du lexique, nous avons vu que Bonnefoy fait évoluer sa traduction dans le sens d'un langage plus oral et plus simple,

[64] L'appropriation étant alors définie par les deux phénomènes de l'interprétation et de l'imposition par Bonnefoy de son propre style / de sa propre voix, ce qui la met en rapport avec les notions de subjectivité et de continu du discours. Elle révèle aussi, en cela, son lien étroit avec la création appliquée à la traduction.

qu'il avait tendance à renoncer à un vocabulaire trop littéraire ou soutenu pour opter pour des termes plus communs. Cependant, il y a des cas où il résiste à trop abaisser le registre de langue, se refusant à rendre la trivialité ou la vulgarité de certains termes, comme nous l'avons constaté dans le cas de la chanson d'Ophélie. Dans ces cas, il rompt en quelque sorte le dialogue avec Shakespeare. Si l'on choisit de parler de dialectique, c'est alors une dialectique dont l'étape ultime n'est pas la résolution des antagonismes, mais l'imposition de la voix de Bonnefoy. Or, la frontière avec l'appropriation est vite franchie : Bonnefoy gomme un des traits caractéristiques de l'écriture shakespearienne pour faire sien le texte français en lui imposant sa propre conception de la langue de poésie.

Ainsi, un double phénomène de domestication et d'appropriation est sensible dans les traductions de Bonnefoy : il impose au texte à la fois les tendances de sa propre langue et celles de sa propre poétique, il interprète le texte à la lumière de sa culture et de sa subjectivité. Là encore, la notion de ré-énonciation arrive bien à propos pour compléter l'idée de dialectique[65]. Il y a tantôt ré-énonciation dans le sens de la langue-culture d'arrivée (domestication), tantôt dans le sens de l'interprétation de Bonnefoy et de sa propre poétique (appropriation). Mais les deux sont-elles vraiment séparables ? Somme toute, ce dont les traductions attestent, c'est que Bonnefoy est loin de rejeter la langue-culture qui est la sienne, dans sa tendance à l'abstraction, dans son caractère racinien, mais en est bel et bien l'héritier. Et lorsqu'il ré-énonce dans la traduction, c'est tout ce bagage culturel et linguistique qu'il porte en lui.

Par ailleurs, lorsque Bonnefoy a recours aux tendances de sa propre poétique pour faire œuvre nouvelle, peut-on encore parler d'appropriation ? N'est-on pas plutôt du côté

[65] La ré-énonciation permet, par ailleurs, de faire le lien entre le dialogue (du côté du texte source et de la voix de Shakespeare) et la dialectique (du côté du texte d'arrivée et de la voix de Bonnefoy).

de la création ? La frontière entre les deux est ténue. Peut-être l'appropriation est-elle davantage du côté de l'interprétation, et la création du côté de l'invention formelle dans le sens de la poétique du traducteur. Mais les deux se recoupent[66]. On peut constater à ce stade que les caractéristiques des traductions de Bonnefoy, sans cesse modifiées, toujours fluctuantes, rentrent souvent dans plusieurs catégories, qui se révèlent finalement toutes instables. Ainsi, lorsque Bonnefoy fait acte de domestication, comme lorsqu'il remplace adjectifs et verbes pas des noms, il s'approprie le texte, car il impose sa conception et sa pratique de la langue poétique au texte, tout en faisant acte de création, car il produit un texte possédant ses caractéristiques propres. De même lorsqu'il efface les doublets du texte shakespearien : il donne à sa traduction un caractère très classique et opte pour un style racinien, allant en cela dans le sens des attentes de la langue-culture d'arrivée. Mais par son choix d'un lexique restreint et un texte dense, il suit aussi les tendances de sa propre poétique.

La notion de dialectique redevient pertinente à ce stade pour caractériser le processus traductif. C'est une dialectique ré-énonciative qui se présente à nous : d'un côté, on perçoit un premier mouvement dans le sens de la fidélité et du respect de l'original ; de l'autre, une tendance à l'appropriation et à la domestication, et ce tiraillement se voit dépassé par un acte créateur qui donne lieu à un texte où les langues anglaises et françaises, les voix de Shakespeare et de Bonnefoy résonnent de concert. Et dans chaque traduction, telle langue et telle voix se font plus audibles, comme dans chaque interprétation différente d'un même morceau, tel instrument est plus présent. La dialectique se résout donc, toujours temporairement, en une fidélité créatrice qui peut se révéler différente selon chacune des traductions ; et la frontière entre ré-énonciation et

[66] Nous approfondirons ce point dans notre sous-section 5).

énonciation, re-création et création reste fluctuante, selon la loi même de la dialectique, qui par définition n'est jamais achevée.

4.3) Domestication et appropriation : conséquences de l'éthique bermanienne du traduire

Antoine Berman a avancé la nécessité éthique de toute traduction, qui repose sur le respect de la différence des langues. L'acte éthique « consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre[67]», reconnaissance qui est fondamentale dans le respect d'une autre culture. Cependant comme le fait remarquer Barbara Godard, Berman envisage moins l'Autre selon le concept de culture au sens ethnographique qu'au sens de *Bildung* (formation). Il précise ainsi que « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport ou elle n'est *rien*[68] », de sorte que la « visée éthique » est reconnaissance de l'Autre, relation avec l'Autre. Toutefois, remarque Godard,

> cette logique des relations où le propre est fécondé par la médiation de l'autre se heurte à des résistances profondes dans la structure ethnocentrique de toute culture qui cherche à conserver son autosuffisance dans son retour au même. La traduction occupe alors une place ambiguë, à la fois ouverture et appropriation violente, dans une dialectique de réversibilité entre la fidélité et trahison[69].

Voilà la contradiction interne au dynamisme dialogique auquel Berman aspire : il condamne justement la traduction ethnocentrique et hypertextuelle. Et en opposant ainsi de manière binaire la traduction ethnocentrique et la traduction éthique, il a sacralisé

> la tâche de la traduction d'une façon tout à fait opposée à la tâche différentialisante qui lui incombe d'ailleurs, celle de se "saisir comme un

---

[67] A. Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *op. cit*., p. 88.
[68] A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, p. 16.
[69] B. Godard, « L'éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », *TTR*, vol. 14, n°2, p. 55.

> discours historiquement et culturellement situé[70]" dans un champ de discours traductologiques liés toujours à un espace de langue et de culture spécifique[71].

Ainsi, contrairement à ce que l'on aurait pu inférer en suivant le raisonnement de Berman, l'intertextualité et l'interdiscursivité (donc l'intégration de l'Autre) ne viennent pas s'opposer à la traduction hypertextuelle et ethnocentrique. Barbara Godard nous amène à conclure :

> Berman, en somme, ne s'intéresse pas à l'Autre en tant qu'Autre dans toute sa discontinuité historique, ni à l'Autre en tant que radicalement Autre et hétérogène, comme Lévinas, mais à l'Autre du Même, l'Autre absorbé par le Même dans son mouvement circulaire du « passage par l'étranger pour accéder au propre » qu'il avait lui-même tant critiqué[72].

Finalement, la traduction littérale à laquelle correspond la visée éthique ramène elle aussi la culture et la langue de l'Autre à sa culture et à sa langue. On peut ajouter que la contradiction inhérente à la réflexion de Berman se décèle aussi dans le fait qu'il assigne à la traduction d'être à la fois « éthique » et « poétique », à la fois respect de l'Autre en tant qu'Autre et création authentique. Or, lorsque le traducteur fait œuvre de création, il est en train de s'approprier le texte et, de manière plus ou moins consciente ou voulue, de lui imposer sa langue, sa culture, en somme de ramener l'Autre vers lui-même.

Cette idée de dialectique de réversibilité entre fidélité et trahison nous semble particulièrement adaptée à caractériser la pratique traductive de Bonnefoy dans ses cinq traductions de *Hamlet* et vient prolonger la réflexion que nous avons entamée dans la section précédente. Revenons rapidement sur les points communs entre Bonnefoy et Berman d'un point de vue théorique. Nous avons vu que le même paradoxe d'une double

---

[70] Berman, Antoine, « La Traduction et ses discours », *Meta*, vol. 34, n°4, p. 679.
[71] B. Godard, « L'éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », p. 64.
[72] Berman, Antoine, « La traduction et la lettre et l'auberge du lointain », *op. cit*., p. 99. Cité par Barbara Godard, *ibid.*.

aspiration à la « fidélité », au « respect » de l'œuvre originale d'un côté et à la création, à la production d'une œuvre nouvelle, apparaît dans les écrits de Bonnefoy sur la traduction. Comme Berman, il allie ces deux aspirations, en faisant fi de la contradiction qui existe entre celles-ci. En outre, Bonnefoy souligne l'importance de savoir écouter l'autre pour se laisser guider par sa parole, pour préserver sa voix dans le traduire – ce qui peut être mis en parallèle avec la visée éthique de la traduction.

Bonnefoy s'est longuement expliqué sur son désir de voir la langue française s'ouvrir à la langue anglaise, de voir l'idéalisme de la première absorber quelque peu le réalisme de la seconde. Il souhaite que la langue poétique française change son regard sur le monde par son contact avec la langue poétique anglaise et qu'elle parvienne enfin à exprimer la concrétude du réel, la réalité des choses d'ici bas plutôt que les essences, qu'elle délaisse son caractère platonicien en se frottant à l'aristotélisme passionnel de l'anglais. En cela, sa réflexion rejoint les aspirations de Berman à faire de la traduction un dialogue, un échange, un décentrement.

Cependant, les réflexions théoriques de Bonnefoy possèdent elles aussi leurs propres paradoxes et contradictions, tout en étant partiellement invalidées par la pratique. Si le traducteur doit savoir écouter l'Autre, c'est ultimement pour prendre la parole à son tour, pour laisser résonner sa propre voix dans le traduire. En somme, l'écoute ne dure qu'un temps, comme si la dimension éthique du traduire n'était qu'un passage, le poétique étant le but, même si Bonnefoy ne l'articule pas toujours explicitement. Les images et les métaphores employées par Bonnefoy dans ses essais sont cependant assez révélatrices. Il définit par exemple la traduction comme « un travail dont il a fait son

laboratoire[73] ». Grâce à la traduction, il peut rencontrer différents auteurs, écouter différentes voix et faire l'expérience de différents styles… Ce qui l'aide finalement à définir qui il est lui-même et à forger sa propre écriture. « La traduction est bien sûr la recherche que l'on fait d'un autre, mais c'est aussi une recherche de soi [74]», écrit encore Bonnefoy. Comme chez Berman, l'Autre court le risque d'être absorbé par le même. Mais il s'agit moins d'un risque que d'un choix de Bonnefoy, qui se démarque en cela de Berman :

> L'auteur est pour Berman, je crois, cet étranger dont il s'agit de s'approcher. J'envisage les choses différemment. C'est vous-même que vous retrouvez dans l'auteur de l'original, du moins lorsqu'il s'agit de poésie. […] La traduction serait d'abord pour moi une épreuve de la reconnaissance[75].

La fidélité théorique (à laquelle Bonnefoy dit aspirer dans ses essais) est contredite par une appropriation dans la pratique, car par bien des aspects Bonnefoy fait sien le texte de Shakespeare. Il est vrai que certains propos de Bonnefoy sur ce que nous avons appelé sa « fidélité particulière » laissaient présager cette issue. Il passe de la fidélité à la trahison, selon un mouvement dialectique. Pour Bonnefoy, la fidélité ne s'oppose pas à la liberté : davantage, elle passe par la liberté et la créativité du traducteur. Selon lui, le traducteur doit opter pour une « fidélité au plus haut niveau », en vue de laquelle « tous les moyens sont bons, y compris ceux qui peuvent sembler l'infidélité la plus criante », qu'il définit ainsi :

> Infidélité, et criante ? Ce sera par exemple au plan des rythmes, quand on se permettra comme je crois qu'on le peut et même le doit, d'abandonner le parti prosodique du texte original au profit d'un rythme qui est né du possible que l'on porte en soi (…). Il faut accepter cet écart comme *l'accession à la liberté qui va nous permettre de nous approcher de l'œuvre à traduire avec toute l'ampleur de nos moyens*, dont aucun ne

[73] Y.Bonnefoy, « La traduction de la poésie » (2004), p. 76.
[74] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », p. 3.
[75] Entretien privé, 19 décembre 2006.

> sera de trop (…). Traduire n'est pas singer ! *Questionnement d'une liberté, c'est le droit, et même le devoir d'être soi-même*[76], et avec bonne conscience[77].

En somme, pour Bonnefoy, être plus libre en tant que traducteur, c'est être plus fidèle à l'œuvre originale, ou à ce qui importe véritablement dans celle-ci – on perçoit là le côté paradoxal de sa réflexion, qui se reflète dans sa pratique. Être fidèle, c'est aussi savoir trahir. La trahison semble venir au service d'une certaine fidélité, de cette fidélité particulière que nous avons évoquée.

Par ailleurs, les aspirations théoriques de Bonnefoy sur l'échange et le dialogue entre les deux langues afin que la poésie française change son rapport au monde et au langage sont, dans une assez large mesure, contredites par la pratique, comme nous l'avons vu plus haut. Plutôt que d'engager la langue française à se laisser informer par la langue anglaise dans sa traduction, Bonnefoy réaffirme de plus belle les caractères propres de la langue française à bien des niveaux, de sorte que la traduction tend à se faire ethnocentrique, à évoluer vers la domestication. C'est le cas lorsqu'il remplace les adjectifs et les verbes employés par Shakespeare par des noms, catégorie vers laquelle penche spontanément la langue française dans son désir d'exprimer des essences. Si nous avons montré que ce faisant, Bonnefoy ne contredisait pas son aspiration à voir dialoguer les deux langues, à réaliser l'idéalisme renversé, c'est uniquement parce que nous avons supposé, à la lumière de la poésie de Bonnefoy, que les substantifs accomplissent en français ce que les adjectifs et les verbes accomplissent en anglais. Mais cet effet se produit uniquement si l'on prend la poésie de Bonnefoy comme point de référence. Si l'on conserve le point de vue de la langue française en respectant les traits particuliers

---

[76] Nous soulignons.
[77] Y. Bonnefoy, « La traduction poétique (1994) », *op. cit.*, p. 78.

qu'en a donné Bonnefoy, celle-ci continue à rester plus abstraite que l'anglais, dont elle refuse la concrétude.

Chez Bonnefoy aussi, donc, on constate que l'aspiration au dialogue et au décentrement débouche sur l'ethnocentrisme et l'appropriation. Une dialectique de réversibilité entre fidélité et trahison, entre l'Autre et soi, se fait sensible. Mais il fallait sans doute s'y attendre, car, comme chez Berman, la visée éthique a moins à voir avec l'ouverture à une autre culture qu'avec la *Bildung* : la traduction telle que Bonnefoy la conçoit et la pratique est détour par l'Autre pour accéder à soi, quête de l'Autre du même. Cela se vérifie au niveau de la langue, car si Bonnefoy souhaite que la langue française s'ouvre à la langue anglaise, c'est surtout pour son évolution propre, afin qu'elle retrouve et réaffirme sa propre identité. Mais surtout, cela se vérifie au niveau de l'attitude et des aspirations de notre poète traducteur qui cherche finalement à trouver sa propre identité de poète par le détour de l'altérité, qui tente de trouver sa propre voix en écoutant la voix de l'autre. L'on rejoint ici Henri Meschonnic, pour qui l'identité n'advient que par l'altérité[78].

En revenant sur la conception bermanienne, nous avons cherché à montrer que les dimensions éthique et poétique du traduire, que la fidélité et la création ne sont pas incompatibles, mais aussi que toute traduction, y compris la traduction littérale au sens bermanien, comporte une dimension domesticatrice et appropriatrice ; tout est une question de degrés. Et c'est aussi ce que nous montre Bonnefoy à travers ses traductions de *Hamlet*. Il s'inscrit en cela dans le courant contemporain en traduction qui remet en question les dichotomies du traduire. La traduction est ré-énonciation, et en ce que cette ré-énonciation se produit dans une langue-culture différente de la langue-culture du texte

[78] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 73.

original, possède sa propre historicité, et qu'elle crée « à partir de », elle domestique et s'approprie le texte de départ. Telle que Bonnefoy la pratique, la traduction obéit à une dialectique ré-énonciative entre fidélité et trahison, cette trahison étant tantôt du côté de la domestication et de l'appropriation, tantôt de la création. Voilà notre réflexion de la section précédente précisée : de la dialectique entre fidélité et création, nous passons à la dialectique entre fidélité et trahison, celle-ci pouvant être domestication ou / et création[79]. Mais, dans son ensemble, cette dialectique ré-énonciative est guidée, selon nous, par un mouvement créateur qui est dynamique, toujours en devenir et jamais achevé.

5) De la ré-énonciation à la création en traduction poétique

5.1) La ré-énonciation comme appropriation

Traduire un poème, c'est faire sien ce poème pour Bonnefoy. Les traducteurs-poètes ne peuvent traduire des poèmes sans « les agréger à leur propre recherche[80] ». Un poème est une forme-sens, le fruit d'une subjectivité qui s'inscrit autant dans la forme que dans le sens d'un texte et qui fait de la forme un élément essentiel de l'expression du sens. C'est en ce sens qu'avec Meschonnic (qui ne se restreint pas aux poèmes, mais envisage tout texte littéraire comme poétique), nous avons envisagé un texte poétique comme un discours, comme la mise en œuvre d'un continu. Or, la mission du traducteur est de recréer ce continu entre le sens et la forme, entre soi et son texte, de répondre à la poétique de l'original par sa propre poétique, ce qui revient à inscrire sa propre subjectivité dans la traduction. Il fait œuvre de ré-énonciation, de re-création, et

[79] On peut considérer que la ré-énonciation (la dialectique ré-énonciative) procède d'une dialectique « interne » entre domestication et création, dialectique elle-même évolutive et instable.
[80] Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs* [« avant-propos »], p. 9.

s'approprie inévitablement le texte de départ. D'ailleurs, dans la mesure où le continu entre sens et forme qui fait l'essence du poétique ne peut être reproduit comme en miroir dans une autre langue et une autre tradition poétique, cette recréation est sans doute inévitable.

Comme l'a montré Barbara Folkart, en filtrant ce discours qu'est le texte de départ « à travers la subjectivité ré-énonciatrice et en le remédiatisant à travers la langue[81] », la traduction l'annexe nécessairement ; le traducteur fait sien le texte qu'il ré-énonce. Et la traduction poétique[82], en ce qu'elle n'est pas seulement remédiation d'un contenu propositionnel mais re-création de la sémiotique du texte de départ, « exige du ré-énonciateur une inventivité analogue à celle de l'énonciateur[83] ». À ce que Folkart a appelé le faire interprétatif succède le faire recréatif, qui, comme la création, est une interaction du sujet traduisant avec la matière à sa disposition, c'est-à-dire la langue et le polysystème d'arrivée ; ce faire recréatif, qui produit des solutions inédites, ne saurait être considéré comme une pratique « objective ». Le sujet qui interprète, remédiatise, et recrée le texte de départ à travers le médium de sa langue-culture s'inscrit nécessairement dans le texte d'arrivée, fait des choix linguistiques et stylistiques qui lui appartiennent en propre[84]. Les décalages et les filtrages qui apparaissent dans le texte d'arrivée attestent du travail recréateur effectué par le traducteur.

Folkart définit la traduction comme un travail, comme un faire producteur. Et qui dit travail dit irréversibilité : la ré-énonciation traductionnelle est une opération irréversible et singulière. Il est une intervention d'un sujet traduisant dont la présence se

[81] B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, p. 218.
[82] Mais aussi toute traduction littéraire.
[83] B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, p. 222.
[84] Certes, ces choix peuvent être conventionnels (on parlera de sociolecte), soit ils peuvent être personnels (et on est alors face à un idiolecte). – Notons par ailleurs que réapparaît ici le lien étroit entre création et appropriation.

fait palpable, dans l'épaisseur même de la traduction. Davantage, ce travail suppose une appropriation : « [l]a ré-énonciation, comme l'énonciation, est une appropriation exercée par une subjectivité : le sujet ré-énonciateur *rend sien* lors de la réception et *y met du sien* lors de la remédiation[85] », écrit Folkart. Et cette appropriation ne porte pas seulement sur la langue mais sur tout le texte de départ : « là où l'énonciateur s'approprie la matière pré-discursive fournie par la langue et le polysytème, le ré-énonciateur s'approprie la *mise en forme discursive de cette matière par un autre*[86] ».

Cette ré-appropriation se fait selon des modalités diverses, que l'on peut d'ailleurs mettre en parallèle avec la manière dont la voix du traducteur peut être présente à divers degrés dans le texte d'arrivée. Plus la voix du traducteur est audible, plus le travail ré-appropriateur est grand. Or si l'on définit la voix « ou isotopie subjective » comme « l'ensemble des lieux non-formalisés où l'énonciateur s'inscrit dans l'énoncé qu'il produit[87] », où cette voix se fait-elle nécessairement plus sensible que dans la traduction de la poésie, justement en raison de la difficulté extrême à faire passer l'ensemble de ces lieux où s'est inscrit l'auteur du texte de départ dans le texte d'arrivée ? Plus encore que dans tout autre type de traduction, la voix, dans sa matérialité même, peut difficilement être transposée dans le texte d'arrivée.

Parmi les modalités possibles de ré-appropriation, Barbara Folkart en identifie au moins trois : la « traduction mimétique », qui correspond au désir de « fidélité », la « traduction-confiscation », où le texte de départ n'est envisagé que comme un véhicule et la « création traductionnelle[88] ». Cette dernière est particulièrement apte à décrire le cas

---

[85] *Ibid*., p. 398.
[86] *Ibid*.
[87] *Ibid*., p. 387. Nous reprenons ici, pour mémoire, la définition déjà citée en I,2.
[88] *Ibid*., p. 399.

de la traduction de la poésie, et plus particulièrement la traduction de la poésie par des traducteurs-poètes qui « prennent pour acquis que la traduction doit être une création parallèle, voire une création tout court, l'écriture d'un nouveau poème[89] ». Ces différentes modalités correspondent en tout cas à la « politique de ré-énonciation » du traducteur, qui est finalement aussi sa « politique de ré-appropriation [90]» et correspond à la manière dont il substituera sa voix à celle de l'auteur du texte de départ. Si réappropriation il y a dans toute traduction, la modalité de cette réappropriation dépend du choix du traducteur.

Mais le traducteur de poésie a-t-il un réel choix ? Tout texte possède sa propre organicité, sa propre cohérence, et un poème, où chaque élément formel fait sens, plus encore. Cette organicité est inévitablement détruite par le changement de médium linguistique. Il s'agira dès lors de recréer une organicité et une cohérence semblable, c'est-à-dire de faire texte. Et la production d'un texte véritable suppose que le traducteur s'approprie le texte de départ, qu'il fasse sienne sa visée, qu'il recrée son vouloir-dire. Or « reconnaître l'altérité du texte traduit, assumer l'inscription du sujet (ré)énonciateur dans le texte qu'il produit, ne revient nullement à installer la traduction dans l'arbitraire. Au contraire : le traducteur qui sait qu'il réactualise, non pas un absolu, mais sa saisie à lui du texte originaire, veillera à ce que cette saisie se fasse avec le plus de respect, le plus de probité, le plus de rigueur possible[91] ». En acceptant de s'approprier l'original pour ultimement faire texte, re-créer un poème nouveau, qui possédera sa propre cohérence et sa propre organicité, en choisissant de faire entendre sa propre voix, peut-être le

---

[89] *Ibid*.
[90] *Ibid*., p.398. (« [l]à où l'énonciateur s'approprie la matière pré-discursive fournie par la langue et le polysystème, le ré-énonciateur s'approprie *la mise en forme discursive de cette matière par un autre*. Cette réappropriation se fait selon des modalités diverses, qui traduisent l'attitude du traducteur vis-à-vis de son faire et vis-à-vis de l'énoncé qui fait l'objet de ce faire, modalités qui sont déterminées par ce que l'on pourrait appeler sa "politique de ré-énonciation".»)
[91] *Ibid.,* p. 437.

traducteur est-il le plus respectueux du texte original, dont il réactualise le vouloir-dire dans une autre langue et une autre poétique. Telle est précisément la position de Bonnefoy.

5.2) Ré-énonciation, re-création, création

Il est intéressant, à ce stade de notre réflexion, de revenir à Henri Meschonnic. Comme Folkart, Meschonnic explique que le ré-énonciateur s'inscrit nécessairement dans ce qu'il ré-énonce, et il décrit le traducteur comme un observateur, dont l'observation interagit nécessairement avec ce qu'il observe. Une traduction est « une question située chaque fois par et pour un observateur lui-même situé, et qui fait partie de ce qu'il observe[92] ». Pour lui non plus, il n'y a pas d'objectivité possible du traduire. « Ce qu'il faut opposer à la fidélité n'est pas l'infidélité mais l'écoute du continu, qui n'est pas du savoir, mais du sujet, avec sa part d'incertitude[93] » : il s'agit pour le traducteur d'accepter la subjectivation de tout texte et de reconnaître la subjectivité essentielle de l'acte traduisant. Voilà ce que doit être le traduire : une invention continuée du sujet, une invention reprise à son compte par un autre sujet, en un autre temps et un autre lieu.

Qui dit invention dit création : la subjectivation maximale que Meschonnic considère comme élément fondamental du traduire fait de l'acte traducteur un acte créateur. Il ne parle pas de re-création, mais de création. Ou, pour inverser les choses, la création exige « l'engagement maximal d'un sujet spécifique, pour que le sujet du traduire soit le sujet du poème, pour qu'il y ait l'invention réciproque d'un texte et du

[92] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 90.
[93] *Ibid*., p. 26.

traducteur comme sujet de cette activité[94] ». La subjectivation d'un discours est donc essentiellement liée à la poétique, au sens étymologique de faire créateur. En étant présent dans son discours, en y créant un continu, le sujet élabore une poétique, dans l'acception d'une forme-sens.

L'enjeu du traduire est donc, pour Meschonnic, la création d'une poétique, qui fera qu'un acte de langage sera transformé en un acte de littérature. Car, en réponse au texte de départ, la traduction doit elle aussi faire texte. Elle doit instituer sa propre historicité. Avoir un sujet créateur à son origine. Pour Meschonnic, la traduction est « production, non reproduction[95] » et, pourrions-nous ajouter, elle est écrire et non ré-écrire. Il rejette l'opposition généralement admise entre créateur et traducteur. Il écrit ainsi :

> Les meilleurs traducteurs ont été des écrivains, et qui ont intégré leur traduction à leur œuvre, qui ont annulé par leur langage une distinction qui leur semblait de nature. D'où la distinction-paradoxe : un traducteur qui n'est que traducteur n'est pas traducteur, il est introducteur ; seul un écrivain est un traducteur, et soit que écrire est tout son écrire, soit que traduire est intégré à une œuvre, il est ce « créateur » qu'une idéalisation de la traduction ne pouvait pas voir. Si la traduction d'un texte est texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non-transparence, constitution d'un language-système dans la langue-système, tout comme ce qu'on appelle langue-originale[96].

Pour Meschonnic donc, comme pour Berman[97] et pour Bonnefoy, les dimensions éthique et poétique du traduire ne sont pas antithétiques. C'est en répondant à la poétique de l'original par sa propre poétique que le traducteur fait acte éthique et est véritablement

---

[94] *Ibid*., p. 55.
[95] H. Meschonnic, *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la traduction*, *op. cit*., p. 352.
[96] *Ibid*., p. 354.
[97] Berman conçoit la traduction comme reproduction et production, imitation et innovation : « [l]a reproduction traductive quand elle est réussie, produit paradoxalement un *nouvel original* » (« Tradition – Translation – Traduction », p.96. Cité par Freddie Plassard, qui commente de façon intéressante la dialectique entre création et subordination qui est au cœur du traduire et qu'a comprise Berman (*Lire pour Traduire*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007, p. 170.)

fidèle à l'original. À une forme-sens, il répond par une autre forme-sens, qui possède la même organicité que l'original. En cela, la traduction se définit comme création et non comme re-création, comme écriture et non ré-écriture[98]. Meschonnic écrit encore : « traduire un poème est écrire un poème, et *doit* être cela d'abord[99] ».

Le parallèle avec Bonnefoy ne peut qu'être souligné encore une fois. Il écrit que la tâche du traducteur est de « recommencer en la personne qu'il est le mouvement par lequel le poète avait déjà su porter, dans sa signifiance sans fond, l'unicité de son dire[100] ». Il doit faire à son tour acte de création, inventer sa propre poétique. Il décrit l'acte de traduire comme une seconde « traversée », au sens où comme l'auteur de l'original, il traverse le langage pour mettre en mots une œuvre : « Et au lieu d'être comme avant, devant la masse d'un texte, nous voici à nouveau à l'origine, là où foisonnait le possible, et pour une seconde traversée, où l'on a le droit d'être soi-même. Un acte, enfin ![101] »

Lors de cette seconde traversée, le traducteur a le droit d'être lui-même, et en toute bonne conscience selon Bonnefoy. Cette seconde traversée correspond à un nouveau commencement, à la naissance d'un second poème. Bonnefoy définit la traduction comme un acte de poésie ; traduire un poème, c'est « la répétition de cet acte de donner forme, de créer qui a été cause de l'œuvre[102] ». Une telle comparaison nous donne à comprendre que la traduction n'a rien à voir avec l'imitation et va plus loin que l'interprétation : elle est création. De plus, la traduction ne devrait pas être considérée inférieure à l'original. La traduction d'un poème est aussi un poème, selon Bonnefoy, une

[98] Il semble, par ailleurs, que, contrairement à Berman ou Bonnefoy, Meschonnic dépasse la dialectique entre reproduction et production, entre ré-écriture et écriture.
[99] H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 355.
[100] Y. Bonnefoy, « Avant-propos », *La Communauté des traducteurs*, p. 37.
[101] Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie (1976) », p. 153.
[102] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (1) », p. 47.

création à part entière, qui n'a pas de dettes envers l'original, et ce d'autant plus qu'elle est l'œuvre du poète-traducteur qui s'inscrit en elle autant que l'auteur de l'original. Elle n'est pas re-création au sens de création seconde, vouée à être asservie à l'original, mais création, car elle possède sa propre autonomie : « Quant à être *self-sufficient*, la traduction y est obligée, puisque c'est la condition de sa genèse, laquelle est poème et implique la présence d'un être avec toute sa liberté[103] ». Une fois la traversée de la traduction accomplie, le poème qui naît sur la rive du traducteur lui appartient en propre, à en croire Bonnefoy.

La pratique de Bonnefoy correspond partiellement à ce pan de sa réflexion théorique, celle-ci révélant ses différents volets : avancer que la traduction est création va à l'encontre des idées d'écoute et de dialogue qu'il défend ailleurs. Or, dans la pratique, Bonnefoy préserve cette écoute : il semble s'efforcer de toujours mieux saisir le texte de départ, chaque traduction cherchant à faire mieux que la précédente, comme si le spectre de Hamlet continuait de hanter Bonnefoy pour qu'il révèle son secret. À bien des niveaux cependant, Bonnefoy travaille bel et bien le texte de la traduction pour lui-même, comme une œuvre autonome, sans nécessairement faire retour au texte source, ce qui explique aussi les cinq versions. On retrouve ici la dialectique entre fidélité et création / trahison, mais aussi entre ré-énonciation et énonciation, recréation et création. En effet, si la ré-énonciation n'est plus seulement ré-énonciation de l'Autre, mais ré-énonciation de soi (la traduction étant sans cesse reprise), n'est-on pas du côté de l'énonciation / de la création ? Bonnefoy n'est plus entièrement du côté du re-dire, mais du dire, le dire du traducteur. Sa pratique traduisante se rapproche de l'écriture directe à laquelle Barbara Folkart assimile la création traductionnelle :

[103] Y. Bonnefoy, « Traduire la poésie (2) », p. 66.

> L'écriture directe (y compris la création traductionnelle) possède la cohérence du tout qui s'invente lui-même ; activité heuristique, elle crée sa propre organicité au fur et à mesure qu'elle se déploie. La traduction mimétique, en revanche, est entachée de la non-organicité du texte qui court après une finalité imposée de l'extérieur[104].

L'écriture de Bonnefoy acquiert en effet sa propre organicité au fur et à mesure des cinq traductions, de même que son texte gagne en autonomie pour se faire œuvre nouvelle en langue française. Même si, par certains aspects, il semble conserver en lui la nostalgie de d'une finalité imposée par *Hamlet*…

5.3) De la ré-énonciation à la création au fil des traductions de Bonnefoy

Nous avons envisagé la traduction telle que la pratique Bonnefoy comme une ré-énonciation, processus qui comprenait aussi un mouvement d'appropriation. Nous avons identifié une ré-énonciation domesticatrice ou assimilatrice, d'une part, qui fait en sorte que les caractéristiques de la langue française se font présentes et accomplissent une intégration à la langue-culture d'arrivée, une ré-énonciation appropriatrice et recréatrice, d'autre part, de sorte que Bonnefoy s'autorise à se faire davantage présent dans le texte de la traduction et à rendre sa voix plus nettement audible. Si la ré-énonciation recréatrice est abordée par Bonnefoy dans ses essais, la ré-énonciation domesticatrice est cependant présente dans la pratique.

Si l'on considère l'ensemble des traductions, tantôt la voix de Bonnefoy se fait audible à côté de celle de Shakespeare, de sorte que toutes deux résonnent de concert, tantôt la voix de Bonnefoy vient recouvrir celle de Shakespeare. Cela varie d'une traduction à l'autre et d'un aspect à l'autre des traductions (selon la traduction et selon les caractéristiques linguistiques et poétiques examinées). À divers niveaux, la voix de

[104] B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, p. 429.

Bonnefoy se fait de plus en plus audible d'une traduction à l'autre. Ainsi, par exemple, en ce qu'il insère dans la traduction les vocables de sa propre poésie, de même que les tournures qu'il affectionne, comme les compléments du nom ou l'association de termes abstraits et concrets. En cela, il donne à entendre sa voix de traducteur-poète, d'un traducteur qui ne cache plus qu'il traduit en poète et considère la traduction comme une forme de création poétique. Le texte français s'affirme aussi comme œuvre nouvelle et s'écarte de la ré-énonciation pour se faire énonciation. Par ces aspects, la pratique traductive de Bonnefoy accomplit ses aspirations, comme lorsqu'il écrit qu'il souhaite « plutôt écouter Shakespeare jusqu'au moment où je pourrais le devancer dans toute mon écriture et non seulement, ici, le refléter[105] », et donc faire œuvre d'écriture.

Faire œuvre nouvelle, faire acte *poétique* au sens étymologique du terme, cela ne veut pas dire pour autant nier la dimension éthique, comme nous l'avons vu. Ainsi, jamais la voix de Shakespeare ne disparaît du texte. Dans la pratique, Bonnefoy s'écarte bien moins de Shakespeare qu'il ne prétend le faire. La voix de Shakespeare aussi est plus ou moins présente selon les versions et plus ou moins palpable dans certains aspects du lexique, de la syntaxe ou de la poétique, de sorte qu'aucune catégorie d'analyse ne semble valable en tout temps : ni le dialogue, ni la dialectique, ni la ré-énonciation, qu'elle soit domesticatrice ou créatrice. Cependant, la notion de dialectique, employée cette fois comme outil d'analyse de l'ensemble des cinq traductions de Bonnefoy dans leur mouvement, garde toute sa pertinence. En effet, ces cinq traductions dessinent, selon nous, un mouvement dialectique axé sur les deux pôles de la fidélité et de la trahison (domestication ou création), deux pôles toujours mouvants, mais dont l'opposition est dépassée dans le mouvement du traduire. Il ne s'agit pas de la dialectique figée au sens

[105] Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie (1976) », *op. cit*., p. 155.

hégélien qui, par son schéma thèse-antithèse-synthèse[106], annule finalement le dialogue en un monologue, mais d'une dialectique fluide et dynamique, d'ordre existentielle. Telle est par exemple la dialectique relationnelle de Bakhtine, qui repose directement sur le dialogue (et le dialogisme) conçu comme mouvement simultané de fusion et de différentiation avec l'autre. Le jeu des forces contradictoires se poursuit sans cesse, en un flux ininterrompu[107].

Meschonnic envisage tout texte non pas seulement comme un produit, *ergon*, mais une activité, *energia*[108], comme quelque chose de dynamique. Or, le texte comme mouvement peut mener vers un mouvement dans la traduction, dès lors qu'il y a poème pour poème. Contrairement aux traductions qui arrêtent le texte, les traductions marquées par une historicité respectent le mouvement du texte original et le perpétuent. Voilà bien ce que fait Bonnefoy, qui définit justement le texte poétique comme un *dire*, tandis qu'il préfère parler non pas de traduction, mais du *traduire*[109], comme une activité, un faire. Ces deux verbes trahissent sa conception dynamique de l'écriture et de la traduction, qu'il envisage vraisemblablement comme inscrits dans un devenir. D'où, sans doute, l'importance de la retraduction : si chaque texte est ancré dans une historicité, il est voué à être remplacé indéfiniment.

Bonnefoy inscrit ses cinq traductions de *Hamlet* dans un flux créateur et une activité d'écriture qui n'est jamais achevée et qui perpétue une dialectique continuée entre lui et Shakespeare, entre le texte de départ et les traductions. Par là, il pratique la traduction de la poésie comme un échange ininterrompu, qui permet que le mouvement

---

[106] Si l'on reprend les termes par laquelle elle a été vulgarisée.
[107] Voir Leslie A. Baxter, « Dialogues of Relating », *Dialogue. Theorizing Difference in Communication Studies*, ed. by Rob Anderson, Leslie A. Baxter, Kenneth N. Cissna, Thousands Oaks, London / New Delhi, Sage Publications, 2004, p. 114 et p. 118.
[108] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 169.
[109] Y. Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *op. cit*., p. 24.

du poétique se perpétue, dans d'autres langues et d'autres cultures, en d'autres temps et d'autres lieux. Finalement, en continuant à traduire *Hamlet*, il a voulu faire revivre le texte de Shakespeare et est parvenu à en perpétuer l'actualité. Il a permis au flux de la poésie de se poursuivre dans ses retraductions, qui suivent le mouvement d'un constant approfondissement :

> La poésie s'est-elle perdue, dans les apories du traduire, non, elle n'a fait que se déplacer, du texte d'une œuvre où elle vivait vers une œuvre nouvelle où cette vie recommence, et même se fait, remarquons-le, un approfondissement de la traduction commencée (…)[110].

Et dans cet approfondissement, il a progressé dans la connaissance de Shakespeare autant que la connaissance de soi, selon une dialectique infinie entre soi et l'Autre dont les fruits sont palpables dans les traductions, mais aussi dans l'œuvre propre de Bonnefoy.

[110] Y. Bonnefoy, « Le paradoxe du traducteur », *op. cit*., p. 11.

CONCLUSION

Notre travail s'est proposé d'explorer les cinq traductions de *Hamlet* par Yves Bonnefoy à l'aide des deux hypothèses clefs de dialogue et de dialectique pour tenter d'établir la poétique d'Yves Bonnefoy traducteur et son évolution au fil de celles-ci, ceci en mettant à profit l'importante notion de voix et celle de ré-énonciation. Selon une méthode bermanienne, nous avons tenté de mettre en rapport et de contraster le projet de traduction de Bonnefoy et sa pratique traduisante, ce à travers une analyse linguistique et stylistique minutieuse de ses traductions. Il s'est agi enfin de mettre les résultats de cette analyse en perspective pour, selon une démarche traductologique, en faire un commentaire éclairé par d'autres outils conceptuels et une critique positive, cherchant à mettre en valeur l'apport des traductions de Bonnefoy à la translation de Shakespeare et de *Hamlet* en français.

Notre première grande section a consisté à mettre en contexte les traductions et à donner les éléments de la position traductive, du projet de traduction et de l'horizon de traducteur de Bonnefoy. Nous avons, dans un premier chapitre, exploré la manière dont il définit la poésie et la parole poétique. L'œuvre de Bonnefoy expose et met en acte une poétique de la présence, au sens où la parole poétique est seule capable de restaurer l'unité brisée entre les mots et les choses et de remédier à l'absence qui est au cœur du langage. Elle met ainsi en valeur la dimension sonore des mots, matérialité sensible propre à nous rendre tangible la présence. Par ailleurs, la poésie énonce une vérité intime mais qui a aussi vocation à être partagée. Elle est un dire orienté vers autrui, désir d'échange.

La manière dont Bonnefoy conçoit la traduction de la poésie – objet de notre second chapitre – s'enracine dans cette approche particulière de la parole poétique. La traduction de la poésie est d'abord, pour Bonnefoy, rencontre avec le poète. L'œuvre de ce poète est articulation d'une expérience et d'une parole, mise en mots d'une subjectivité, et c'est précisément cette incarnation du vécu dans le langage qui doit retenir le traducteur. Un poème, c'est une voix, dont le son et le rythme sont des composantes et manifestent cette incarnation de la parole du poète dans le sensible. Nous avons accordé à la notion de voix une importance particulière, car elle vient selon nous incarner cette continuité entre une expérience et une parole, un sens et une forme, continuité qui est au cœur de la définition de la poésie chez Bonnefoy. Pour lui, traduire la poésie, c'est traduire une voix.

Or, traduire une voix, c'est savoir écouter attentivement cette voix et lui répondre. C'est aussi traduire une pensée poétique et la forme verbale et sonore prise par cette pensée. En ce que la traduction est respectueuse de la *lettre* du texte, elle révèle sa dimension éthique. Cependant, une voix ne peut être reproduite à l'identique dans une autre langue, si bien que, après avoir écouté la voix de l'autre, le traducteur devra lui répondre et donc laisser entendre sa propre voix. Pour traduire la voix de l'autre et son continu, il doit recréer un continu semblable et trouver sa propre voix. En somme, chez Bonnefoy, les dimensions éthique et poétique du traduire s'articulent étroitement. La fidélité, dans le domaine de la traduction de la poésie, passe par la création. Ainsi Bonnefoy conçoit-il la traduction comme un dialogue, qui est écoute et réponse, fidélité et création. Il a mené un dialogue sans cesse recommencé avec *Hamlet* – et avec Shakespeare – comme si, au fil d'un échange herméneutique, il avait cherché à toujours mieux le comprendre. Mais le dialogue avec l'autre l'a aussi amené à se trouver soi-

même. Le texte de Shakespeare l'a accompagné et l'a guidé dans sa propre quête poétique.

Dans le cadre de notre mise en contexte des traductions de *Hamlet* par Yves Bonnefoy, nous avons consacré notre troisième chapitre à la manière dont notre traducteur envisage la traduction du poète élisabéthain en français. Nous avons remarqué avant toute chose que Bonnefoy considère que les pièces de Shakespeare sont des œuvres de poésie. En faisant retour sur les traductions de Shakespeare en France, il exprime son regret qu'aucun poète ne se soit lancé dans l'entreprise de traduction de l'œuvre shakespearienne, et se propose en somme de relever ce défi.

Bonnefoy articule sa conception de la traduction de Shakespeare en bon nombre de textes critiques, élaborant un véritable projet de traduction. Il revient ainsi sur cette dimension essentielle de l'œuvre Shakespeare qu'est le vers, et justifie longuement le choix du vers, de même que le choix du vers libre, plutôt que celui de la prose ou de l'alexandrin. Pour tenter de rendre les accents du pentamètre iambique, Bonnefoy opte pour l'hendécasyllabe, vers de onze pieds qui mime la régularité du pentamètre et, par le fait qu'il procède d'un nombre impair, brise cette même régularité pour reproduire quelque chose du mouvement du vers de Shakespeare. Nous avons vu que l'hendécasyllabe semble aussi particulièrement adapté à la traduction de Hamlet pour des raisons non plus de forme, mais de contenu : Hamlet est un personnage de la rupture, rupture avec un univers dans lequel il ne se reconnaît plus et rupture intérieure. Bonnefoy justifie donc doublement le choix du vers de onze pieds. Remarquons ici que c'est justement par son travail sur le rythme que Bonnefoy atteste de son attention à l'oralité et au caractère théâtral des pièces du barde. Il ne prête guère attention aux questions de mise

en scène et se situe en cela aux antipodes d'un traducteur comme Jean-Michel Déprats, pour qui la dimension théâtrale des textes de Shakespeare est essentielle.

Bonnefoy explique également – quoique brièvement – sa position quant au fait de traduire Shakespeare en langue moderne. Il refuse l'option de la traduction archaïsante, car il faut selon lui traduire dans la langue que l'on parle aujourd'hui. Il s'agit pour lui de rendre Shakespeare accessible au lecteur contemporain, de faciliter son accès à la poésie.

Enfin, Bonnefoy se penche sur la question de la traduction de l'anglais de Shakespeare. Tandis que l'anglais est tourné vers le réel et exprime avec aisance les détails du monde sensible, le français aspire à un idéal et exprime plus volontiers l'intelligible. Ces caractéristiques de l'anglais sont très présentes chez Shakespeare, qui reste cependant ouvert à l'expression de l'idéal. C'est ce qui a rendu sa poésie particulièrement apte à accomplir l'idéalisme renversé auquel Bonnefoy aspirait comme moyen de sauver la poésie française de son univers clos. Ce point de contact a permis une rencontre entre les deux langues de poésie. Ainsi, en entreprenant de traduire Shakespeare, c'est le destin de la poésie française qu'il a orienté.

Nous avons abordé le rapport de Bonnefoy à Hamlet, la pièce et le personnage, pour clore cette première section de notre thèse. Il n'est pas anodin que *Hamlet* soit l'une des premières pièces de Shakespeare que Bonnefoy a traduite et surtout qu'il l'ait retraduite à cinq reprises. Selon notre poète, Shakespeare se serait identifié à Hamlet plus qu'en tout autre de ses personnages. Par ailleurs, Bonnefoy voit en Hamlet la figure du poète moderne, car celui-ci tente de retrouver une plénitude de sens dans les mots. Pour cette raison, il se sent proche de Hamlet qui s'effraie d'un monde déserté par le sens. Telle a été la situation dans laquelle s'est trouvé Bonnefoy lors de ses débuts en poésie, si bien que la pièce de Shakespeare éclaire le cheminement poétique de Bonnefoy. En outre,

Hamlet est une étape dans la quête de Shakespeare, qui n'a pas voulu en rester au désert de sens formulé par Hamlet, comme la suite de son œuvre le prouve. C'est ce qui nous a fait dire que, davantage qu'à Hamlet, c'est à Shakespeare que s'identifie Bonnefoy, car il a évolué comme lui du désespoir à la reconquête d'un espoir, de l'absence à la présence d'un sens. *Hamlet* a accompagné Bonnefoy tout au long de sa quête poétique, dont elle a sans doute jalonné les étapes.

La deuxième grande section de notre travail – section centrale et novatrice – a consisté en une analyse des cinq traductions de *Hamlet* par Bonnefoy puis à une mise en perspective de cette analyse dans un chapitre critique. Nous avons entamé l'analyse par une étude comparée de deux passages, le monologue d'Hamlet de l'acte III, scène 1, et le monologue de la reine à l'acte IV scène 7. Il s'agissait ici de donner à notre lecteur une vision d'ensemble de l'évolution de deux passages de teneur différente au fil des traductions, et de faciliter l'entrée dans le détail de l'analyse ponctuelle. Par ce premier chapitre, nous avons aussi introduit nos hypothèses clefs, celles fondées sur les notions de voix, de dialogue et de dialectique. Il nous a également permis d'aborder la conciliation entre fidélité et création sur laquelle repose le projet traductif de Bonnefoy.

Dans le chapitre suivant, nous avons interrogé le caractère éthique du niveau lexical des traductions pour constater que la fidélité de Bonnefoy aux mots employés par Shakespeare est une fidélité variable : tantôt Bonnefoy est fidèle aux signifiants et aux signifiés, tantôt il opte pour une fidélité partielle, en étant par exemple uniquement à la texture sonore des mots, et enfin, dans bien des cas il s'écarte des termes de l'original pour faire valoir sa propre créativité lexicale. S'il est un domaine dans lequel Bonnefoy fait preuve d'une liberté plus nette, c'est quant à ce que nous avons appelé la « forme » des mots. Ainsi, il interprète librement les formes verbales employées par Shakespeare, se

concentrant surtout sur l'effet produit dans la langue source. Il modifie également à sa guise la nature des mots, remplaçant les adjectifs ou les verbes par des noms, ce en quoi il réaffirme la tendance de la langue française à employer davantage de substantifs, mais surtout sa propre préférence pour ceux-ci. Bonnefoy rend aussi tangible l'influence de sa propre poétique dans la manière dont il substitue le singulier au pluriel et opte souvent pour ces grands noms singuliers qui sont la marque même de sa poésie. Ces aspects-nous ont amené à parler de dialogue au cœur du traduire.

Dans la seconde partie de notre analyse lexicale, nous avons vu que les traductions de Bonnefoy évoluent vers un meilleur rendu du caractère idiomatique et oral de la langue shakespearienne. Certes, il reste timide face aux passages plus triviaux, où l'on voit qu'il a du mal à désavouer les tendances de la langue de Racine. Là encore, Bonnefoy répond à Shakespeare avec les tendances de sa langue et de sa poétique : en effet, la langue de la traduction rend palpable une poétique du simple, qui, Michèle Finck nous l'a montré, est une des caractéristiques de l'écriture de Bonnefoy. Si donc dialogue il y a entre les deux poètes et les deux langues de poésie, en bien des endroits, Bonnefoy fait siens des traits du texte original et se refuse à lui opposer les tendances de sa langue et de sa poétique, mais dépasse cette opposition potentielle selon un mouvement dialectique. La traduction n'est pas conciliation des contraires, mais résolution, de sorte que les voix de Shakespeare et de Bonnefoy ne s'opposent plus mais sont toutes deux audibles dans celle-ci, à des degrés certes variables.

La manière dont la langue de Shakespeare est rendue par Bonnefoy en français atteste de ce mouvement dialectique, mais aussi de la constante concurrence que nous avons tenté d'illustrer entre dialogue et dialectique. Nous avons examiné plus précisément la façon dont Bonnefoy rend les doublets de Shakespeare–pour constater que nous

sommes souvent dans le cas du dialogue, car soit Bonnefoy écoute la voix de Shakespeare en les maintenant, soit il lui répond en les supprimant. Mais en bon nombre d'occurrences, Bonnefoy rend aussi les doublets de manière détournée, en les traduisant par des parallélismes ou en en recréant en d'autres endroits du texte. S'il est en effet un aspect de la traduction dans ses multiples versions où la voix de Bonnefoy se fait particulièrement audible, c'est dans l'allègement quantitatif, tendance déformante qui l'a amené à nier le foisonnement lexical du texte de départ et à toujours condenser davantage la traduction. Au fil des cinq versions, le tissu textuel va en se resserrant. Mais davantage ici, il serait plus juste de parler de dialectique, car si le texte de la traduction reflète la tendance de Bonnefoy à employer un lexique restreint, il possède cependant sa propre poétique, ses propres caractéristiques stylistiques.

Dans une seconde étape de notre analyse détaillée, nous avons étudié la syntaxe, la ponctuation et la poétique du texte d'arrivée. Là encore, la tension entre le respect du texte original et l'infidélité, entre écoute et réponse, s'est faite sensible. Bonnefoy rend de manière attentive les nombreuses irrégularités syntaxiques du texte de Shakespeare, et ce d'autant plus lorsque ce trait formel est au service du fond. Mais, parallèlement, la syntaxe est un domaine où Bonnefoy s'accorde la même liberté que Shakespeare, modifiant l'ordre des mots et des propositions, jouant des irrégularités.

Ce travail créateur est particulièrement sensible dans le rendu de la ponctuation. Non seulement Bonnefoy transforme les types de phrases, déplace les coupes, change le ton, de sorte que son interprétation du texte shakespearien est rendue particulièrement nette, mais il retravaille incessamment la ponctuation d'une version à l'autre, comme s'il était en quête du rythme le plus adéquat. Ce retravail atteste du fait que Bonnefoy s'écarte de l'original pour se pencher sur la traduction comme texte quasi autonome, possédant ses

propres caractéristiques stylistiques et esthétiques. Ici, le mouvement dialectique se fait appropriation.

Dans le cas du travail poétique, Bonnefoy oscille là encore entre deux attitudes contraires. Son rendu des assonances et des allitérations est particulièrement intéressant : soit il recrée celles-ci à l'identique en français, soit il opte pour d'autres vocables, en tentant de produire un effet similaire. Parfois, il ajoute des assonances et allitérations, dotant la traduction de sa propre musique. Nous avons vu en cela la réalisation d'un mouvement dialectique, au sens où le dialogue entre deux voix débouche sur la création d'un texte nouveau. Bonnefoy s'efforce de rendre ces caractéristiques de la poétique shakespearienne, tout en répondant à son inventivité par la sienne. Cette inventivité prend sa pleine mesure dans la manière dont il s'efforce de rendre le rythme du pentamètre iambique par différents procédés, mettant à profit le lexique, la ponctuation et la syntaxe, ou encore dans le domaine qu'il appelle « figural[1] », en ne respectant pas à la lettre les métaphores employées par Shakespeare et en créant des métaphores nouvelles. Par ailleurs, il refuse le langage trivial et emploie volontiers les vocables de sa propre écriture poétique, ou les tournures qui lui sont chères, rendant en cela sensible sa présence créatrice dans la traduction. La poétique est en effet un domaine où Bonnefoy traducteur ne se prive pas d'intervenir et nous prouve que c'est bel et bien en poète qu'il traduit. Plutôt que de se contenter de dépasser le texte original en un mouvement dialectique, Bonnefoy semble s'approprier le texte et en faire un poème nouveau, comme s'il voulait rivaliser avec Shakespeare et faire un travail créatif égal.

[1] Ce qui englobe les symboles, les analogies, les métaphores ; soit, pour le dire avec les mots de Bonnefoy, les images « dont l'impact ou l'appel ne peut s'effacer dans les significations qu'on leur trouve désignées plus qu'analysées, avec ainsi préservation de leur force ». Il définit ainsi le figural comme « cette structure partiellement inconscience qui y outrepasse les conclusions de la pensée conceptuelle, et y est de ce fait le lieu de la poésie ou pour mieux dire son acte ». Y. Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud* [« Avant-propos »], Paris, Seuil, 2009, « La librairie du XX^{e} siècle », p. 9-10.

À l'issue de notre analyse détaillée, nous avons tenté de dessiner l'évolution des cinq traductions d'Yves Bonnefoy. Il nous est apparu que celles-ci n'évoluent pas selon un sens unique et de façon constante. Bonnefoy corrige et reprend sans cesse les différents aspects de son texte, se dirigeant tantôt vers une traduction plus éthique dans tel domaine, ou vers une traduction plus poétique dans tel autre. Si fidélité au texte source il y a, c'est sans doute dans le domaine du lexique et du registre de langue qu'elle apparaît le plus nettement. Ce qui frappe surtout, c'est le respect de plus en plus net des aspects sonores et rythmiques du texte de Shakespeare. Cependant, en rendant la langue de la traduction plus orale et plus simple, Bonnefoy est plus fidèle à la dimension théâtrale du texte tout en affirmant une des préférences de sa propre écriture. En effet, Bonnefoy a largement fait porter ses efforts sur la re-création d'un rythme dans la traduction, rythme par lequel, si l'on en croit Meschonnic, il rend pleinement palpable sa subjectivité créatrice dans celle-ci. Ce rythme recrée un continu entre le poète-traducteur et son texte semblable au continu du texte original, et la traduction se fait texte à part entière, acte de littérature. Voilà la raison pour laquelle nous avons caractérisé la traduction de Bonnefoy et son évolution au fil des cinq versions comme paradoxales, au sens où le texte évolue de manière double, selon un principe de fidélité créative ou de créativité fidèle.

Nous avons consacré le dernier chapitre de notre travail à un commentaire et à une analyse critique des traductions de *Hamlet* par Bonnefoy, selon la méthode suggérée par Berman. Tout en ajoutant de nouveaux éléments à notre démonstration, nous avons en effet tenté d'évaluer les traductions de Bonnefoy selon une perspective traductologique. Nous nous sommes d'abord penchée sur le projet et la démarche de ce traducteur qu'est Bonnefoy en examinant pourquoi il considère et traduit Shakespeare comme un poète et en quoi cela a pu influer sur ses choix traductifs. L'importance donnée par Bonnefoy à la

dimension poétique du théâtre de Shakespeare explique pourquoi la fidélité au poétique prime dans la manière dont il traduit Shakespeare. Or, la fidélité au poétique n'exclut pas la créativité, mais au contraire l'appelle. Bonnefoy nous invite, comme Henri Meschonnic et Barbara Folkart, à revisiter la notion de fidélité, qui est un leurre. La traduction est une ré-énonciation subjective et le traducteur met nécessairement du sien dans la traduction.

C'est ainsi que la notion de ré-énonciation, centrale aux écrits de Barbara Folkart, par son lien étroit avec la notion de voix, et plus précisément la voix du traducteur / ré-énonciateur, nous est apparue pertinente pour éclairer l'opération traduisante telle que Bonnefoy la pratique. Envisager la traduction comme ré-énonciation, c'est se défaire des mythes de l'objectivité et de la transparence du traducteur. Dans les traductions de *Hamlet* par Bonnefoy, une certaine systématicité de la déviation par rapport à l'original est palpable, comme le resserrement du tissu lexical, l'effacement de la trivialité et l'usage de substantifs en lieu d'adjectifs et de verbes, ce qui révèle le caractère unique de sa voix et lui donne son identité.

La notion de ré-énonciation nous a permis de réexaminer nos hypothèses de départ. Il est apparu que le dialogue, qui est du côté de la fidélité au texte de Shakespeare, presque érigé en absolu, faisait peu de place à la créativité et à l'intervention du traducteur, et était davantage théorique. En cela, la traduction telle que Bonnefoy la pratique fait plutôt place à l'intervention de la subjectivité du traducteur. La notion de ré-énonciation nous a aussi permis de faire le lien entre le dialogue et la dialectique, cette dernière étant du côté de la fidélité créative pratiquée par Bonnefoy. Car l'intervention créative du traducteur est réelle, l'analyse l'a montré, ce qui nous a amené à éclairer sa pratique traduisante par les notions de domestication et d'appropriation. Il s'est avéré à bien des reprises que Bonnefoy traduit en fonction des attentes de la langue française et

imprègne ses traductions de certaines des tendances raciniennes de celle-ci, comme lorsqu'il emploie davantage de substantifs et resserre le tissu. À la frontière avec la domestication, la dialectique est souvent doublée d'un phénomène d'appropriation, lorsque Bonnefoy mêle les caractéristiques de sa poésie et de sa langue aux traductions. Tantôt nous sommes du côté du sociolecte, tantôt de l'idiolecte, et parfois les deux s'entremêlent. La ré-énonciation peut se faire dans le sens de la langue-culture d'arrivée et dans le sens de l'interprétation de Bonnefoy.

Voilà ce qui nous a amené à parler de dialectique ré-énonciative, au sens où les traductions de Bonnefoy semblent prises dans ce double mouvement entre la fidélité d'une part, et un mouvement créateur qui peut se faire appropriation ou domestication d'autre part. Davantage, nous avons parlé d'une dialectique entre fidélité et trahison, car Bonnefoy est déchiré entre le respect de l'Autre et l'affirmation de sa liberté de traducteur. Ce déchirement se reflète dans une pratique où Bonnefoy contredit son idéal de dialogue par un mouvement qui l'invite à faire sien le texte original. Il trahit donc Shakespeare à différents niveaux, trahison qui est tantôt domesticatrice et appropriatrice, tantôt créatrice. En fait, Berman l'a souligné, la dimension éthique de la traduction est inséparable de sa dimension poétique. Le traducteur fait sien le texte qu'il recrée, et ce mouvement appropriateur est d'autant plus sensible et d'autant plus nécessaire dans la traduction de la poésie, à en croire Folkart, celle-ci relevant d'un faire producteur. Bonnefoy va dans son sens pour affirmer que la ré-énonciation traduisante est, dans le cas de la traduction de la poésie, création plutôt que re-création. Elle est création d'une œuvre qui revendique son autonomie. Voilà ce dont l'évolution des cinq traductions de Bonnefoy rend compte, car par bien des aspects il travaille le texte de son *Hamlet* français pour lui-même. Toutefois, si à certains niveaux Bonnefoy fait entendre davantage sa

propre voix et revendique son désir créateur, il reste respectueux de la voix de Shakespeare dans la pratique. Éthique et poétique continuent à fonctionner de pair dans les cinq traductions. Précisons cependant que l'analyse semble avoir montré que, loin d'être aussi harmonieux que le laissent entendre aussi bien Bonnefoy que Berman, les rapports entre éthique et poétique relèvent davantage de l'instabilité, de la conflictualité et du paradoxe.

Nous avons conclu qu'aucune catégorie d'analyse que nous avons proposé ne semble valable en tout temps : ni le dialogue, ni la dialectique, ni la ré-énonciation, domesticatrice ou créatrice. Toutefois la dialectique, qui n'est jamais achevée et est faite d'avancées et de reculs, qui procède d'un mouvement ouvert, nous est apparue pertinente pour caractériser le mouvement des traductions de Bonnefoy, qui s'inscrivent dans une dynamique du recommencement. La traduction est un échange infini entre deux auteurs, deux cultures, deux époques.

Michael Edwards écrit, au sujet des traductions de Yeats par Bonnefoy : « Une bonne traduction permet de lire un poète étranger, une grande traduction l'enrichit[2] », et cet enrichissement n'est possible que si le traducteur nous permet de revisiter le poème dans une autre langue, que s'il nous livre ce que le poème lui a révélé dans l'unicité d'un dire poétique. Que si, finalement, il fait un nouvel acte de poésie. Voilà précisément ce qu'il a fait dans le cadre de la traduction de Shakespeare : il nous offre sa lecture de Shakespeare, telle qu'il a su la rendre dans l'écriture d'une œuvre nouvelle, au moyen d'une autre langue et d'une autre poétique.

[2] M. Edwards, « Yeats dans la traduction d'Yves Bonnefoy », *Critique*, n°535, décembre 1991, p.917.

S'il a traduit en poète, c'est cependant dans le respect de son maître, Shakespeare, auprès duquel il a fait l'apprentissage de la poésie. Si sa poétique d'auteur a influencé sa poétique de traducteur, la première est aussi le fruit de la seconde. Bonnefoy a trouvé sa voix en poésie en sachant être attentif à d'autres voix. « La poésie, à se faire traduction de la poésie, se fait conscience de soi et confiance en soi[3] », écrit-il ainsi. Si traduire Shakespeare a permis à Bonnefoy de trouver son « destin-de-traduction[4] », cette expérience l'a aussi aidée à tracer son propre destin de poète. Pour lui, la traduction est d'abord « un rapport de destin à destin[5] ». Il écrit encore que le destin d'une traduction « tend à se confondre avec le destin de l'œuvre même du traducteur[6] » ; ses traductions de *Hamlet* ont échelonné son propre parcours en poésie et s'inscrivent dans celui-ci et son historicité. Dialectique entre soi et l'Autre, entre identité et altérité, la traduction s'inscrit dans cette quête jamais achevée qu'est la poésie pour Bonnefoy.

De même que les êtres et les choses restent inatteignables par les mots en poésie, la présence de Shakespeare se dérobe sans cesse à la traduction de Bonnefoy – que Romy Heylen a qualifiée pour cette raison d'allégorique[7]. Nous parlerons plutôt d'une dialectique de la présence et de l'absence, qui règne dans la manière dont Bonnefoy aborde la poésie, mais aussi la traduction de la poésie. Finalement, dans ces deux

---

[3] Y. Bonnefoy, « La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et ses traducteurs », *op. cit*., p.12.
[4] A. Berman, « La traduction et ses discours », *op. cit*., p.677.
[5] Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie » (1976), p.156.
[6] Y. Bonnefoy, « Traduire Shakespeare », *op. cit*., p.92.
[7] « Bonnefoy largely conceives of translation in dialectical, even allegorical terms, along the lines of Benjamin's definition of allegory : "allegory… means something different from what it is. It means precisely the nonexistence of what it presents". Bonnefoy uses allegory as the principal means by which he can bring his poetic language into closer contact with the dialectical reality of being. Not only does he try to internalize death in his own poetry; in his translation of *Hamlet*, he also allegorizes the presence of loss: the presence of an original Shakespeare play written in a particular English verse from which will necessarily disappear in any translation », *Translation, Poetics and the Stage : Six french* Hamlets, pp.109-110.

domaines, « L'Imperfection est la cime », pour reprendre le titre d'un poème d'Yves Bonnefoy paru dans *Hier régnant désert* (1958) et que nous souhaitons citer ici :

> Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
> Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.
>
> Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
> Marteler toute forme toute beauté.
>
> Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
> Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,
>
> L'imperfection est la cime[8].

Voilà qui correspond particulièrement bien à la traduction de *Hamlet*, que Bonnefoy n'a cessé de détruire pour toujours la recommencer, aspirant à ce seuil inatteignable qu'est la perfection. La présence de Shakespeare continue de se dérober mais cette aspiration continuée à rejoindre l'Autre[9] est ce qui nous sauve. « [F]or Bonnefoy, there is always another re-incarnation, salvation achieved at the price of destruction – another compulsion to translate[10] » : par cette dialectique de création et de destruction, Bonnefoy avoue l'impossibilité de ré-incarner *Hamlet* dans une autre langue, et pourtant, la nécessité de le tenter par la traduction.

Bonnefoy fait partie de ces traducteurs-créateurs qui ne séparent pas la pratique traduisante de leur propre activité créatrice et, plus précisément, de ces traducteurs-poètes qui ne dressent pas de frontière entre traduction de la poésie et écriture de poésie. Nous avons tenté de montrer dans ce travail combien ces deux activités interagissent chez

---

[8] Cité par David Jasper, «"La Même Voix, Toujours" : Yves Bonnefoy and Translation », p.112.
[9] Comme l'expérience et l'espoir d'une présence divine. David Jasper, qui nous a suggéré cette analogie, relève le caractère profondément religieux du langage de Bonnefoy sur la poésie. Il écrit : « [i]n poetry, we speak not of God, theologically, but taking leave of God, we glimpse and experience the sacredness – felt otherness – of a redeemed world : the intense presence of an absence which engenders hope, an uneasy trace ». Cette quête infinie qu'est la poésie a une vocation salvatrice. (David Jasper, *art. cit.*, p.111.)
[10] *Ibid*., p.113.

Bonnefoy et comment sa poétique d'auteur a nourri sa poétique de traducteur. Il resterait à se pencher sur l'œuvre de Bonnefoy et son évolution pour démontrer quel a été l'impact de sa fréquentation de Shakespeare sur son propre style et sa propre poétique.

Par ailleurs, notre travail mériterait d'être prolongé par une étude plus approfondie de la spécificité de la voix de Bonnefoy par rapport à celle d'autres traducteurs du XX^{e} siècle, ce qui passerait par une comparaison des traductions de *Hamlet* par Bonnefoy avec celles faites par d'autres traducteurs. Nous avons ainsi esquissé une comparaison avec celles d'André Gide et de Jean-Michel Déprats qui gagnerait à être poursuivie dans le cadre d'une analyse comparative détaillée. Il serait aussi intéressant d'introduire André Markowicz dans la comparaison. Bonnefoy serait mis en parallèle avec un autre écrivain-traducteur (certes romancier et non poète), un universitaire et un traducteur. On pourrait aussi par là mettre en lumière la singularité de sa position traduisante dans son rendu d'un texte qui est répertorié comme une œuvre de théâtre, et s'ouvrir à une critique orientée par la perspective de la traduction théâtrale.

Nous espérons donc avoir ouvert la voix à d'autres recherches possibles. Si notre travail a tenté d'illustrer, dans ses manifestations concrètes, les notions de voix et de présence du traducteur, qui apparaissent régulièrement dans le discours traductologique, celles-ci ne demandent qu'à être précisées par d'autres études de cas.

Enfin, il serait intéressant de se pencher sur le travail d'autres traducteurs-créateurs et plus précisément sur des écrivains ou poètes qui, comme Bonnefoy, ont aussi écrit sur leur conception du traduire. On pourrait alors étudier les correspondances et les décalages entre théorie et pratique, entre projet de traduction et pratique traduisante. Peut-être qu'en poésie, la traduction révèle plus encore sa nature d'expérience. Tout projet de traduction ne risque-t-il pas, en effet, d'être réorienté par la pratique ? Peut-on vraiment

savoir ce qu'un poème sera dans notre langue avant de lui donner forme ? Plus que tout autre, le traducteur de poésie n'est-il pas ce *faber*[11] qui, avant de donner forme à une œuvre nouvelle, ne sait pas véritablement ce qu'elle sera et s'étonne de ce qu'elle est ? La question reste ouverte.

[11] Pour reprendre l'expression de Barbara Folkart.

ANNEXES

II. ANALYSE DÉTAILLÉE DES TRADUCTIONS DE *HAMLET* : ANALYSE LEXICALE

A) Une traduction éthique ? Respect du texte et liberté du traducteur

1) Fidélité lexicale et prise de parole du traducteur

1.1) Fidélité aux mots : signifiants et signifiés

(1) *Recherche du mot sémantiquement le plus proche de l'anglais*

Acte I, sc. 1 :

Au vers 55, « distemper » est d'abord traduit par « maux », puis par « dérangement », mot dont les sonorités, par l'attaque sur la première syllabe en d-, est plus proche de celles du terme anglais.

Acte II, sc. 1

Le mot « advice », que l'on trouve à l'acte II, scène 2, vers 145, est rendu d'abord par « leçon », puis par « conseils » (1988).

(2) *Recherche d'une fidélité sonore*

Acte II, sc. 2

Au vers 26 de la même scène, le vocable « remembrance » est rendu par « reconnaissance » en 1988, alors que Bonnefoy avait employé le mot « mémoire » auparavant ; s'il ne traduit pas littéralement le terme anglais, le mot « reconnaissance » en reprend les syllabes initiales et finales.

Acte IV, sc. 7

Selon un procédé similaire, l'expression « brave beast » (acte IV, sc. 7, v. 87) est d'abord rendue par « noble animal », puis par « noble bête » (1978), ce qui est une traduction à la fois plus littérale et plus proche des sonorités de l'original, du fait de la récurrence du –b.

(3) *Recherche des termes français dont le nombre de syllabes est proche de celui des termes employés par Shakespeare*[1]

1.2) Le cas de la fidélité partielle : les choix du traducteur

(1) *Choix nécessaires*

Acte IV, sc. 7

Au vers 186, « It is our trick » est traduit par « […] c'est la loi / de notre humanité » (1988) : l'ajout du mot « humanité » développant le « our » rend le discours plus explicite et vient aussi compenser, en quelque sorte, la suppression de « custom » dans la suite de la phrase « nature her custom holds », qui devient « la nature les veut ».

(2) *Créativité poétique de Bonnefoy*

Acte III, sc. 1

Aux vers 183-184, l'expression « in the ear / Of all their conference » est traduite d'abord par « je serai votre oreille / Tout au long de leur entretien » (1957 à 1962), puis « je serai votre oreille / De bout en bout » (1978-88) ; là encore, la fidélité lexicale n'est que partielle : le sens de « all » est bien rendu par « de bout en bout », mais le terme

[1] Nous reproduisons ici tous les titres de nos sous-sections pour faciliter l'usage de ces annexes, mais certaines sections ne comportent pas d'exemples supplémentaires.

« conference » ne reçoit aucun équivalent français. L'expression obtenue est plus dense que dans la première version, plus incisive et plus orale, effet que Bonnefoy a su obtenir en « levant les yeux de son livre[2] » et en puisant dans les ressources du français.

(3) *Respect du sens, mais ajout de mots pour le rendre plus explicite*

Acte IV, sc. 7

Vers 188 : dans le cas suivant, l'ajout apparaît nécessaire ; il vient s'associer à une traduction certes peu littérale, mais cependant respectueuse des idées exprimées par les termes du passage : l'expression « the woman will be out » (acte IV, sc.7, v.188) est rendue par « la femme en moi aura disparu » : l'ajout de « en moi » est nécessaire ici à la compréhension des propos de Laërte.

1.3) L'infidélité lexicale

1.3.1) Manifestations et effets de cette infidélité

(1) *Traduction non littérale liée au fait que les termes ou expressions n'ont pas d'équivalent direct en français.*

Acte III, sc. 3

Au vers 47, « to confront the visage of offence » est rendu par la modulation « voir le péché en face », expression idiomatique en français, qui traduit parfaitement le sens des termes anglais.

[2] Pour reprendre les termes de son essai « Lever les yeux de son livre » dans les *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, pp. 223-239.

Acte IV, sc. 5 :

- L'expression du vers 32 « at his heels » est traduit de manière naturelle par « à ses pieds », le mot « talon » ne fonctionnant pas dans cette expression en français. Il s'agit ici d'une modulation de la part du traducteur.

- Au vers 162 de la scène 5, « They bore him barefaced on the bier » est traduit par « Sans linceul ils l'ont mis en bière » ; il n'existe pas d'équivalent direct du terme anglais « barefaced » en français, mais « sans linceul » rend la même idée.

Acte IV, sc. 7 :

Au vers 144, on trouve l'expression « …save the thing from death » : « thing » est d'abord traduit par le pluriel « Ceux », puis en 1978 par « Votre homme[3] » ; il est en effet difficile ici de traduire « thing » par « chose » ou tel terme ou pronom neutre, Laërte évoquant la manière d'empoisonner son adversaire dans le duel qui l'opposera à Hamlet. Le français aura plutôt tendance à expliciter en reprenant des éléments du contexte.

(2) Cas où Bonnefoy n'opte pas pour une traduction littérale de certains termes anglais disposant d'équivalents directs en français :

Acte II, sc. 2

Au vers 72, le mot « joy» est traduit par « joie » en 1957-59, puis par « allégresse » dès 1962.

Acte III, sc. 2 :

Le mot « judgments », au vers 80, ne devient pas « jugements », mais « pensées ».

[3] « no cataplasm so rare / (…) can save the thing from death / That is but scratched withal » : «… l'emplâtre le plus rare / (…) Ne peuvent rien pour sauver de la mort / ceux qui ne sont même qu'égratignés » (1957-62) ; « …l'emplâtre le plus rare / (…) Ne peuvent rien pour sauver de la mort / Votre homme, ne serait-il qu'égratigné » (1978-88).

Acte III, sc. 3:

Au vers 51, le mot « fault » est traduit par « péché », puis par « crime » (1988), et ce sans doute, car le mot « offence », au vers 47, est justement rendu par « péché » ; or, il aurait été tout à fait possible d'employer le mot « faute » dans ce contexte.

Acte IV, sc. 4 :

Le mot « fantasy » (vers 61) est traduit par « un rien », ce qui correspond à un affaiblissement de sens. À titre de comparaison, Déprats traduit par « chimère », Markowicz par « fantaisie ».

Acte IV, sc. 5 :

- Au vers 38, « With true-love showers », d'abord traduit par « Le fidèle amour en pleurs », devient « Des larmes de vraie douleur » en 1988 ; le mot « love » est donc rendu par « douleur ». On peut là encore s'interroger sur la raison « linguistique » de ce choix, même s'il vient s'éclairer par le contexte, puisqu'il s'agit des paroles d'Ophélie évoquant ses sentiments pour son père mort.

- Le terme « treason », au vers 122, est traduit par « le traître » en 1988 alors que Bonnefoy écrivait auparavant « la trahison » ; pourquoi ce changement ? Si les deux termes appartiennent au même champ lexical, Bonnefoy s'écarte légèrement de l'original par ce choix.

Acte V, sc. 2

- Au vers 311, le syntagme nominal « this fell sergeant, Death » est traduit d'abord par « ce cruel exempt, la mort », puis par « l'implacable huissier, la Mort » en 1988 ; l'image du sergent n'est donc pas conservée et Bonnefoy lui substitue celle de l'huissier, ce qui donne d'autres connotations aux propos de Hamlet en train d'expirer sous les yeux d'Horatio. Par ailleurs, en restaurant la majuscule de « Mort », Bonnefoy accentue la

personnification de cette dernière. Finalement, cette variation non seulement lexicale, mais aussi métaphorique, Bonnefoy donne un caractère différent au texte d'arrivée.

(3) Écarts lexicaux qui correspondent à des choix délibérés de Bonnefoy

(4) Désir de travailler la langue française pour elle-même

Acte III, sc. 1:

- Le vers 156 : « Now *see*[4] what noble and most sovereign reason », d'abord traduit par « *Voir* maintenant cette raison noble et royale » (1957 à 1962) devient « *Entendre* cette noble, cette souveraine raison » (1978 et 1988) ; l'association des termes ayant probablement été induite par l'expression idiomatique française « entendre raison ». La traduction vient ainsi répondre à l'original et exploiter les ressources de la langue d'arrivée comme pour répondre et donner un équivalent à celles du texte de départ. Remarquons cependant que dans ces deux exemples, le lecteur n'a pas l'impression d'une traduction plus créative, mais plutôt d'une traduction qui cherche à faire entendre la langue française.

1.3.2.1) L'interprétation du texte

a) Travail lexical dans le sens de l'explicitation et de la clarification

(1) L'interprétation liée au contexte

Acte I, sc. 3

- Au vers 26, l'adjectif « particular » est traduit par « personnel » (en 1988), traduction qui accentue l'opposition entre Hamlet et « l'opinion publique » (expression par laquelle

[4] Nous soulignons.

Bonnefoy traduit « the voice of Denmark », vers 28), ce qui est pertinent dans ce contexte où Laërte cherche à dissuader Ophélie de croire en la parole d'Hamlet et à l'écarter de lui.

Acte II, sc. 2

L'expression « the most beautiful Ophelia » (vers 109-110) est rendue par « toute belle », puis par « bellissime » (1988) ; la connotation ironique liée à cet adjectif, employé ici dans le contexte de la lettre de Hamlet à Ophélie, justifie la raillerie que Polonius peut faire des propos et du style de Hamlet et sert son dessein de convaincre la reine de la folie de son fils.

(2) L'interprétation liée au contexte d'une scène ou à la teneur de certains propos

(3) L'interprétation liée au caractère d'un personnage

Acte III, sc. 1

Au vers 47, les termes « Very good my lord » sont étonnamment traduits par « Sans aucun doute, monseigneur », puis « ce n'est pas douteux, mon seigneur », allongement qui renforce l'attitude servile de Reynaldo envers son maître, en étant plus condescendant en français qu'en anglais. Au vers 68, l'attitude servile et exagérément respectueuse de Reynaldo est soulignée dans la traduction de 1962 (et après), « Good, my lord » étant traduit par « « Je vous remercie, mon seigneur ».

b) Une traduction dans laquelle Bonnefoy assume son interprétation

Acte IV, sc. 5

Au vers 38, l'expression d'Ophélie « With true love-showers », d'abord traduite par « Le fidèle amour en pleurs », devient en 1988 : « des larmes de vraie douleur », le mot « love » étant donc traduit par « douleur ». Est-ce pour mettre en évidence le chagrin

désespéré d'Ophélie ? Bonnefoy rend sensible sa lecture du texte et son interprétation du personnage d'Ophélie par cette traduction.

2) La forme des mots et le travail de la langue

2.1) Formes verbales et liberté interprétative

(1) *formes verbales*

Acte V, sc. 1

- Au vers 188, l'expression « …till a'find it stopping a bung-hole ? », d'abord rendue par « jusqu'à la retrouver bouchant une bonde de tonneau » (1957 à 1962), devient en 1978 : « jusqu'à la bonde de tonneau qu'elle va boucher ? » ; le participe présent est abandonné pour un futur proche, ce qui peut s'expliquer par le fait que dans la deuxième version, « jusqu'à » n'a plus vraiment de nuance temporelle ; il faut donc exprimer l'idée de futur proche d'une autre manière.

(2) *Créativité et interprétation*

Acte IV, sc. 7

- La formule du vers 139 « I'll anoint my sword » est traduite d'abord par « j'oindrai mon épée », puis par « j'aurai enduit » (1988) ; on peut s'interroger sur la raison de ce futur antérieur. Peut-être est-ce là une volonté d'accentuer le machiavélisme du roi et l'obéissance aveugle de Laërte qui se prépare à empoisonner Hamlet. Le futur antérieur permet de mettre l'accent sur cette planification diabolique.

2.2) La nature des mots : dialectique entre deux langues

2.2.1) de l'adjectif au nom

Acte II, sc. 2

Le vers 472, « Out, out, thou strumpet Fortune ! » devient dans la traduction « Honte, honte, Fortune, Ô prostituée ! » ; l'adjectif « strumpet » est donc remplacé par le nom « prostituée », ce qui accentue d'ailleurs la personnification.

Acte IV, sc. 4

Vers 66 : « 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'adjectif composé « nothing worth ».

Acte IV, sc. 5

- Au vers 102, l'expression « Antiquity forgot, custom not known » est traduite par « Dans l'ignorance ou l'oubli de l'Antiquité, de l'usage[5] » : les deux participes passés employés comme adjectifs de l'anglais sont donc remplacés par deux noms.

- Les propos du vers 124, « Why thou art thus incensed », sont traduits par « Pourquoi tu es si furieux » de 1957 à 78, puis deviennent 1988 « Pourquoi cette fureur ? » ;

« incensed » laisse donc place au nom « fureur ». Notons au passage le caractère beaucoup plus incisif de cette seconde tournure.

Acte IV, sc. 7

-Le vers 166 : « That shows his hoar leaves in the glassy stream » est traduit par « Il reflète / Dans la vitre des eaux ses feuilles d'argent » : on remarque que deux adjectifs

[5] C'est la version de 1978 et 1988. Seule variante dans les traductions antérieures : le mot « Antiquité » ne prend pas de majuscule.

(« glassy » et « hoar ») sont traduits par deux noms (« vitre » et « argent »), placés à chaque fois dans une construction nom + complément du nom (en 1957 et 59) ; un léger changement intervient en 1962 : « the glassy stream » devient « le cristal de l'eau », traduction qui conserve cependant la même structure syntaxique. Toutefois, « hoar » est traduit par l'adjectif « gris » en 1978 et 1988, peut-être pour ajouter une opposition obscurité / lumière entre « hoar » et « glassy ». Quant à « glassy », il est rendu par « cristal » en 1962 (terme évoquant d'ailleurs la lumière), et en 1978 et 88, l'expression « glassy stream » est condensée en « les eaux » (le vers devient « Qui mire dans les eaux son feuillage gris »). On voit ici Bonnefoy arbitrer entre son attrait pour les noms et son penchant pour les tournures brèves, aspect de sa traduction que nous aborderons dans un autre chapitre.

Acte V, sc. 1

L'expression des vers 236-37 : « or the skyish head / Of blue Olympus » devient « …ou que la cime / De l'Olympe bleu dans le ciel » : « skyish » est donc remplacé par « dans le ciel », par ailleurs déplacé pour qualifier non plus la cime, mais l'Olympe. On remarquera, par ailleurs, ici les mots « cime » et « ciel » qui appartiennent au vocabulaire de Bonnefoy…

2.2.2) Des tournures verbales aux tournures nominales

(1) *Remplacement d'une tournure verbale par une tournure nominale*

Acte II, sc. 2

- Au vers 7, « What it should be » est condensé en « Quelles raisons », où le substantif vient reprendre ce qui est exprimé par la tournure verbale en anglais.

Acte IV, sc. 7

- Au vers 174, le participe présent « weeping » est traduit par « en pleurs ».

(2) Cas de modulation

Acte V, sc. 1

La formule du vers 186, « we may return », est rendue par « risquons-nous de faire retour » (en 1978-88) ; dans cet exemple un peu liminaire, le nom « retour » vient se substituer au verbe « return », dont il reprend la valeur sémantique.

Acte V, sc. 2

Au vers 68, « and is't not to be damned » est traduit d'abord par « Et n'est-ce pas risquer d'être damné », puis par « Et n'est-ce pas totale damnation » à partir de 1978. Là encore, un participe passé est donc remplacé par un nom.

2.3) Le nombre des mots : manifestation de la poétique de Bonnefoy

(1) *Recours à un pluriel pour rendre un singulier*

Acte II, sc. 2

Au vers 143, le terme singulier « advice », qui n'a d'équivalent français que pluriel, devient « bons conseils » dans la version de 1988. Remarquons qu'auparavant, Bonnefoy lui donnait un équivalent moins littéral mais singulier : « cette leçon ».

(2) *Jeu avec le nombre des mots*

Enfin, l'expression « Till the last trumpet », que l'on trouve à l'acte V, scène 1, vers 213, est traduite par « Jusqu'aux trompettes du dernier jour » ; le singulier « trumpet » est donc traduit par le pluriel « trompettes ». Remarquons toutefois que « le dernier jour », qui vient traduire (et expliciter) « last », contrebalance le pluriel de « trompettes ».

(3) *Modifications allant dans le sens du pluriel vers le singulier*

Acte IV, sc. 7

- Au vers 168, « long purples » était traduit d'abord par le singulier « longue fleur pourpre » en 1957-59, puis Bonnefoy opte finalement pour le pluriel « longues fleurs pourpres » (dès 1962). Il réprime donc là encore sa tendance propre pour revenir à une traduction plus littérale.

- Plus loin, au vers 174 : « her clothes » est traduit par « sa robe » quand, là encore, le pluriel aurait pu être conservé.

Acte V, sc. 2

Au vers 362, la tournure « How these things came about » est rendue par « Comment ceci s'est produit », puis par « Comment ce drame a eu lieu », dans les deux cas, « these things » est rendu par un singulier ; respecter le pluriel (et traduire par « ces choses » ou « ces évènements ») aurait été possible – quoique légèrement moins idiomatique.

Acte IV, sc. 5

Le vers 160, « Young men will do't, if they come to't », a d'abord été traduit par Bonnefoy par « Au garçon qui le voulait », le mot singulier « garçon » venant remplacer et condenser sémantiquement le pluriel « Young men » ; puis, plus fidèle à l'original, Bonnefoy opte ensuite pour « Les garçons ne s'en privent guère » (1988). Le mouvement premier du traducteur était donc vers le singulier, avant qu'il revienne à une version plus proche des termes de l'original.

B) De Shakespeare à Bonnefoy : un dialogue au cœur de la langue

1) Langage idiomatique et oralité : Bonnefoy répond à Shakespeare

1.1) Vers une langue plus idiomatique

Acte I, sc. 2

- Au vers 175, l'expression « to drink deep », d'abord rendue par le seul verbe « boire », est traduite ensuite par l'expression commune « boire sec » (dès 1962), selon le procédé de la modulation, l'adjectif « sec » étant certes employé de manière adverbiale.

- Au vers 255, on trouve l'expression « all is not well », traduite d'abord par « Tout n'est pas bien » (1957-62), puis par « Tout n'est pas clair » (1978) et enfin par « C'est mauvais signe », expression nettement plus idiomatique. Le travail de Bonnefoy dans le sens d'un langage plus courant est ici sensible.

Acte I, sc. 3

- Le terme « a fool » (v.109) est traduit dans un premier temps par « nigaude », puis finalement par « autre petite sotte » (1988), le terme sotte étant plus idiomatique et plus courant.

Acte I, sc. 5

- Au vers 187, les mots « your fingers on your lips », traduits dans un premier temps par « la bouche close », sont condensés dans l'expression imagée « bouche cousue » (1988), beaucoup plus usuelle. Le niveau de langue baisse également.

- Exemple plus anecdotique, le verbe « to prick », au vers 88, rendu d'abord par « poindre », qui appartient à un registre soutenu, est traduit ensuite par « percer » (1988), terme bien plus courant.

- Au vers 267, les termes « This is mere madness » sont traduits par « C'est de la pure folie » (jusqu'en 1978), puis par « C'est de la folie pure » (1988) ; or la seule inversion de l'adjectif permet un langage plus usuel.

Acte II, sc. 1

Au vers 3, l'expression « Wherefore should you do this ? » est d'abord traduite par « Pourquoi devez-vous agir ainsi ? », puis par « Pourquoi agir de la sorte », expression plus idiomatique.

Acte II, sc. 2

La formule du vers 85, « This business is well ended », rendue d'abord par « Voilà qui a bien fini » devient finalement « Cela fait notre affaire » (en 1988), tournure plus usuelle encore.

Acte III, sc. 3

Au vers 50 « then I'll look up », traduit par « Je pourrais relever la tête », devient « Je pourrais relever le front » (1988), expression plus appropriée en français.

Acte III, sc. 4

Au vers 142, la tournure anglaise « bring me to the test » reçoit pour équivalent « en voici pour preuve », puis « la preuve en est » (1988), formulation plus usuelle en français.

Acte IV, sc. 3

Les termes « Deliberate pause », au vers 9, d'abord traduits par « Un sursis calculé » sont abandonnés au profit de «Un temps de réflexion », expression peut-être mois marquée qu'en anglais, mais plus idiomatique là encore.

Acte IV, sc. 4

L'adjectif « promised », au vers 3, est d'abord rendu par « fort de sa promesse », puis par l'expression usuelle « comme convenu » (1988).

- « Of thinking to precisely on th'event » (vers 41) est dans un premier temps traduit par « Me fasse trop peser les suites de l'acte » ; puis Bonnefoy écrit « Me fasse examiner de trop près les choses », tournure bien plus fluide et plus courante en français.

Acte IV, sc. 5

- Au vers 163, les mots de la chanson d'Ophélie « Hy non nonny, nonny, hey nonny » sont d'abord rendus par « O lonla, lonla, lonlaire », puis bien plus idiomatiquement par « Tralala, tralala, lalaire ».

Acte IV, sc. 7

- La formule du vers 34 : « You shortly shall hear more » devient en français « Avant longtemps / Vous saurez autre chose », puis Bonnefoy opte en 1988 pour « Avant peu, vous en apprendrez plus », expression plus courante.

- Au vers 91 : « Upon my life, it's Lamord » est d'abord rendu littéralement par « Sur ma vie, c'est Lamord ! », puis de manière plus idiomatique et plus orale par « J'en jurerais, c'est Lamord ! »

- Au vers 110 : « But I know love is begun by time », d'abord rendu littéralement par « Mais je sais que l'amour commence dans le temps », devient en 1988 « Mais je sais que toute affection a son heure », tournure plus idiomatique et plus fluide.

Acte V, sc. 1

- La phrase « Why sir, his hide is so tanned with his trade, that a'will keep out water a great while » (lignes 156-157) est traduite d'abord par « Eh, monsieur, c'est que sa peau est si boucanée, par son travail, qu'il ne prend pas l'eau avant longtemps », puis dès 1978 par : « Eh, monsieur, sa peau est si boucanée, de par son travail, qu'il ne prend pas l'eau aussi vite », tournure moins lourde et plus idiomatique.

Acte V, sc. 2

Un dernier exemple : la formule « … - the readiness is all », au vers 192, traduite un peu pesamment par « Le tout est d'y être prêt » (1957 à 62), puis, dès 1978, par « L'essentiel, c'est d'être prêt », tournure là encore plus idiomatique et surtout plus fluide.

1.2) Une langue plus simple, fruit d'un dialogue entre deux textes et deux auteurs

Acte III, sc. 2

- Au vers 75, les propos « do not itself unkennel » sont traduits par « N'est pas contraint à certains mots de débucher », traduction qui reste identique, à quelques variations syntaxiques près, jusqu'en 1988, date à laquelle Bonnefoy opte pour « Ne sort pas de ton trou, à certains mots ».

- L'expression du vers 175, « Purpose is but the slave to memory », traduite dans un premier temps par « Serve de la mémoire est notre intention » (1957 à 78), formulation très littéraire, proche de la maxime, devient sous la plume de Bonnefoy : « La mémoire se joue de notre intention » (1988). S'agissant ici du comédien jouant le roi de comédie, on peut aussi rattacher ce changement à la recherche d'un langage plus oral, plus proche de la parole de théâtre. La langue se fait en tout cas plus simple, tant au niveau lexical que syntaxique.

1.3) Oralité et simplicité : de Shakespeare à Bonnefoy

(1) *Vers un langage plus oral* :

Acte II, sc. 1

Les mots « So by my former lecture and advice » (vers 64) sont traduits d'abord par « Ainsi, grâce à ma leçon et à mes conseils », puis deviennent « Bien, cette leçon là, et

mes conseils » (dès 1962), traduction qui correspond davantage à la langue parlée que ce soit au niveau de la syntaxe ou du ton.

Acte III, sc. 2

-Au vers 215, les propos de la reine de comédie « Sleep rock thy brain,/And never come mischance between us twain! » sont d'abord rendus par « Puisse le doux sommeil ton esprit reposer / Puisse le mauvais sort ne pas nous séparer », avant de devenir en 1988
« Que ton pauvre cerveau le sommeil le répare / Et que le mauvais sort jamais nous ne sépare ! » ; or, l'abandon de « puisse » pour une tournure en « que » suivi du subjonctif est à la fois moins lourde et plus orale.

Acte III, sc. 3

- L'expression du vers 51 « My fault is past » est traduite par « Mon péché serait aboli », tournure assez écrite, puis par « Mon péché me serait remis » (1978), difficile à articuler. Bonnefoy opte enfin pour la formule plus simple « Mon crime ne serait plus » (1988) ; puis « what form of prayer/Can serve my turn », d'abord traduit par « quelle prière / Me conviendra », au futur donc, devient ensuite « quelle prière / Peut convenir », à la fois plus proche du texte et surtout plus oral par l'usage du présent.

Acte III, sc. 4

Le vers 52, « Ay me, what act » est rendu d'abord par « Dieu, quelle est cette action », version assez littéraire », puis par « Ah, qu'est-ce que c'est que cet acte », tournure plus idiomatique.

Acte IV, sc. 5

- Au vers 126, « But not by him » est traduit dans un premier temps par « Non par la faute du roi ! », puis par « Non par sa faute à lui ! » : aucune de ces traductions n'est littérale, mais la seconde est plus orale, correspondant mieux au contexte et au ton d'indignation.

Acte V, sc. 2

- L'expression « by his licence » utilisée par Fortinbras s'adressant à son capitaine (vers 2), traduite d'abord par « fort de sa promesse », est ensuite habilement rendue par « comme convenu », tournure bien plus idiomatique et surtout bien plus propre au langage parlé.

- Au vers 148, les paroles du courtisan à Hamlet venu l'engager à se battre en duel « I mean, my lord, the opposition of your person in trial », rendues d'abord par « C'est répondre au défi que je voulais dire monseigneur », deviennent dès 1978 « Je voulais dire, monseigneur : si vous répondiez de votre personne », réplique qui correspond davantage à une conversation et qui, en outre, est plus fidèle à l'hésitation inhérente à l'anglais.

- Le passage « …- the readiness is all. Since no man, of aught he leaves, knows what is't to leave betimes, let be » (vers 205-206) est d'abord traduit par « Le tout est d'y être prêt. Puisque aucun homme ne peut apprendre, de ce qu'il va laisser, quand il faudra qu'il le laisse, résignons-nous », version écrite, assez lourde, peu propre à la diction ; puis, en 1988, Bonnefoy traduit de façon plus idiomatique et plus orale : « L'essentiel, c'est d'être prêt. Puisqu'on ne sait rien de ce que l'on quitte, qu'importe qu'on le quitte avant l'heure. Ah, peu importe ! ». Le changement de personne grammaticale fait évoluer ce passage vers le langage parlé. Enfin, les trois derniers termes vont particulièrement dans le sens du langage oral, théâtral.

- Au vers 295, les propos « I can no more – the king, the king's to blame » sont d'abord rendus par « Je n'en puis plus… Le roi, le roi est coupable », puis par « Je n'en peux plus… Le roi, le roi est coupable », traduction à peine modifiée et cependant plus orale, grâce à l'abandon de la formule soutenue « je n'en puis plus ».

- La formule du vers 320 « But let it be; Horatio, thou livest » traduite d'abord par « Soit! Laissons… Horatio, je meurs, mais toi qui vis » », tournure très écrite, puis par « Peu importe… Horatio, je suis mort. Toi qui vis », tournure plus orale, plus propre à un langage de théâtre. En outre, cette traduction vient aussi rendre la répétition de « let be », Bonnefoy écrivant : « … qu'importe qu'on le quitte avant l'heure. Ah, peu importe! »

(2) *Atteindre l'oralité par l'ajout d'interjections*

Acte IV, sc. 5

- Au vers 80, les propos « … - and we have done but greenly » sont traduits par « …- ah ! Nous avons agi / Comme des étourneaux » (1957 à 78), puis par « Ah que nous fûmes sots » (1988) : l'ajout du « ah » correspond au désir d'un langage plus oral. Le fait que la formule soit plus brève et l'emploi du mot « sots » plutôt que « étourneaux » correspondent aussi davantage au langage parlé, naturellement plus familier.

Acte III, sc. 1

- L'expression du vers 63, « 'tis a consummation » est traduite par « oh, c'est un dénouement », puis par « c'est bien le dénouement » (1988) ; l'ajout de l'interjection « oh » et de la formule « c'est bien » attestent d'un travail dans le sens d'une plus grande oralité.

- Les mots « Without which we are pictures or mere beasts » d'abord rendus par « Sans quoi nous sommes des reflets sinon des bêtes » deviennent « Sans quoi on n'est qu'une ombre ou une bête » (1988), tournure plus orale grâce au pronom « on » et à la restriction en « ne que ».

- Au vers 126, « But not by him » est traduit dans un premier temps par « Non par la faute du roi ! », puis par « Non par sa faute à lui ! » : aucune de ces traductions n'est littérale,

mais la seconde est plus orale, correspond mieux au contexte et au ton d'indignation de la reine face aux propos de Laërte.

Acte IV, sc. 7

- Les termes du vers 33 : « […] You shortly shall hear more » sont d'abord traduits par « Avant longtemps / Vous saurez autre chose » avant de devenir « Non ! Avant peu / Vous en apprendrez plus ». L'ajout de « Non ! » rend la tournure plus orale, plus expressive ; « Vous en apprendrez plus » est également plus oral.

- La formule « But yet to me they're strong » au vers 11 (« they » venant reprendre le terme « reasons ») est rendue d'abord par « Mais qui sont fortes pour moi » (1957 à 62), puis en 1978 par « Mais qui m'importent, croyez ! », ce qui, avec l'ajout de « croyez ! » et de l'exclamation, la situe davantage dans le langage parlé. En outre, cette tournure et ce ton agité accentuent le côté manipulateur du roi, qui tente de convaincre Laërte de punir Hamlet de son crime car il ne peut le faire lui-même. De la même manière, au vers 21, « Convert his gyves to graces, so that my arrows » est traduit par « Il eût fait de ses liens une parure » (1957-62), puis « Aurait fait de ses vers un surcroît de grâce » (1978) ; en 1988, Bonnefoy opte pour « Il eût changé ses chaînes en parure… Croyez-moi » : l'ajout de la formule conative (« Croyez-moi ! ») rend ce passage bien plus oral. Le roi cherche à gagner Laërtes à son camp et crée une fausse complicité.

- Les mots « There on the pendent boughs… » (v.171) sont traduits par « Oh, voulut-elle… » : l'ajout de « Oh, » rattache cette phrase au langage parlé.

2) La langue de Shakespeare en français

2.1) Les doublets

(1) *Préservation des doublets*

Acte III, sc. 1

- Au vers 77, « to grunt and sweat » devient « Et gémir et suer » : les deux verbes sont donc préservés.

- Le syntagme, au vers 156 : « noble and most sovereign reason » est traduit par « raison noble et royale » (1957 à 1962), puis par « cette noble, cette souveraine raison » (où l'on remarque que le superlatif anglais n'est pas traduit, ce qui a pour effet toutefois de rendre le doublet plus évident en français).

Acte III, sc. 4

- Les mots « frock and livery » (v. 164) deviennent « une livrée, un froc » (1962-88) ; le doublet est donc littéralement respecté, quoiqu'on puisse remarquer l'inversion des deux termes et la virgule remplaçant la conjonction.

- Au vers 175 : « scourge and minister » est traduit par « leur foudre et leur ministre » : là encore, le doublet est donc conservé.

Acte IV, sc. 4

- Au vers 51, « Exposing what is mortal and unsure » le doublet « mortal and unsure » est respecté et amplifié par un parallélisme produit par la répétition « et » dans la première version « Son être même et précaire et mortel » (1957 à 1978), puis par la virgule et la reprise de l'adverbe « pourtant » dans la deuxième « pourtant précaire, pourtant mortel ».

Acte IV, sc. 5

L'expression du vers 174, « thoughts and remembrance fitted », est traduite dans toutes les versions par « La pensée et le souvenir ». Le doublet subsiste donc.

Acte IV, sc. 7

Un dernier exemple enfin, au vers 7, le doublet « so crimeful and capital in nature » est respecté entre 1957 et 62 : « Si criminels et de tant de portée » ; il est renforcé par l'ajout d'un parallélisme en 1978-88 : « Si criminels, si lourds de conséquence ».

(2) *Rendu des doublets par un autre cas de figure*

(3) *Respect du doublet et changement de catégorie lexicale*

Acte III, sc. 4

- Le vers 52 présente un doublet verbal, « That roars so loud and thunders », qui est d'abord rendu par « tonne et rugit » (où l'on remarquera l'adandon de l'adverbe « loud », donc la condensation), puis par « Qui gronde dans tes mots comme l'orage » (1988) : dans cette dernière version, le verbe « thunders » est donc repris sémantiquement par le nom "orage".

(4) *Rendu des doublets, mais non des parallélismes*

« Antiquity forgot, custom not known » (acte IV, sc. 5, v.102), tournure où deux doublets sont renforcés par un parallélisme, est rendue par « Dans l'ignorance ou l'oubli de l'Antiquité, de l'usage[1] » (1978-88), traduction où les doublets restent présents, mais sont moins mis en valeur, du fait d'un parallélisme moins net.

[1] La seule différence, dans les versions antérieures, est l'absence de la majuscule au nom « Antiquité ».

(5) *Suppression et recréation de doublets*

(6) *Non-rendu des doublets*

Acte II, sc. 2

Au vers 452, le doublet de l'expression « the whiff and wind of his felle sword » n'a jamais été rendu par Bonnefoy, qui traduit en 1957-59 par « mais le simple vent de son épée » et dès 1962 par : « mais le vent de son glaive féroce ».

Acte III, sc. 1

- Le doublet du vers 70 « whips and scorn » devient simplement « le fouet ».

- Au vers 158, le syntagme « That unmatched form and stature of blown youth » est traduit d'abord par « Et cette grâce sans rivale, cette jeunesse fleurie », puis par « Et cette grâce incomparable de la jeunesse en sa fleur » (1978-88) : le doublet « form and stature » n'est donc pas rendu (quoique compensé dans la première version par un parallélisme syntaxique).

Acte III, sc. 4

- Au vers 38 : « That it be proof and bulwark against sense », le doublet « proof and bulwark » est sémantiquement condensé dans l'adjectif « fortifié » (1957-59), puis « cuirassé » (dès 1978).

- Le doublet « to feed, / and batten » (vers 66- 67) n'est rendu que par le verbe « paître » ; là encore donc, Bonnefoy opte pour la simplification.

(7) *Doublets conservés puis supprimés*

À l'acte IV, scène 4, le vers 61 « for a fantasy and a trick of fame » est traduit d'abord par « pour une gloriole, pour un rien », où l'expression « trick of fame » est condensée en

« gloriole », mais où le doublet est néanmoins respecté ; puis Bonnefoy modifie cette expression en « pour quelque mirage de la gloire » (1988), où le terme « mirage » reprend à lui seul les deux substantifs « fantasy » et « trick ».

(8) *Ajout de doublets*

2.2). Répétitions et accumulations

2.2.1) Les répétitions

(1)*Rendu des répétitions*

(2) *Non rendu des répétitions*

Acte IV, sc. 4

Au vers 40, le terme « event », d'abord traduit par « acte » devient « les choses » en 1988 ; cependant, au vers 49, l'expression « invisible event » est traduite par « l'avenir imprévisible » (dans toutes les versions de la traduction). La répétition du terme « event » n'est donc pas reproduite en français. Plus constant, Déprats traduit par « conséquences », puis par « l'imprévisible conséquence ».

2.2.2) Les accumulations

3) L'appauvrissement quantitatif, trait caractéristique des traductions de Bonnefoy

3.1) Une déperdition lexicale

Acte I, sc. 1

Au vers 115 de cette même scène, « The Roman streets » est simplement rendu par « les rues » et ce, dès 1957. Notons ici que cette traduction va aussi dans le sens de l'effacement du particulier au profit du général.

Acte I, sc. 2

- Au vers 138, l'expression « While one with moderate haste might tell a hundred » devient la tournure nominale simplifiée : « Le temps de compter jusqu'à cent, sans se presser ». Bonnefoy opte donc pour une syntaxe différente de celle de la phrase anglaise, ce qui lui permet d'employer moins de mots.

Acte III, sc. 1

- L'expression du vers 74 « patient merit » devient le simple terme « mérite » en français.

- Plus loin, au vers 83, les termes « That we know not of » sont rendus par le seul terme d' « obscurs », puis par « non sus » (1978), avant que Bonnefoy revienne à « obscurs » en 1988.

Acte I, sc. 3

Les vers « (…) But 'tis not so above,/There is no shuffling, there the action lies/In his true nature, and we ourselves are compelled » (60-63) sont rendus de manière plus concise par Bonnefoy qui, dans toutes les versions, choisit de ne pas traduire le segment « there the action lies / In his true nature » ; ceci donne ainsi en 1988 : « Mais il en va, là-haut, tout autrement / Là plus de faux fuyants, là nous sommes contraints ». Plus proche de l'original, la version de Déprats donne : « Mais il n'en est pas de même là-haut. / Là, plus de fraude, l'acte apparaît / Dans sa vraie nature, et nous sommes obligés ».

Acte III, sc. 4

- Les vers 45 à 48 disent : « O such a deed / As from the body of contraction plucks/The very soul, and sweet religion makes / A rhapsody of words » : dans toutes les versions, le mot « body » est supprimé, ce qui donne d'abord « retire / De tout contrat son âme », puis « arrache / A son contrat son âme » (1988) ; quant à « sweet », s'il est traduit d'abord (« douce religion »), il disparaît en 1988 (« la religion »).

- Au vers 54, l'expression redondante « counterfeit presentment » est simplement rendue par le mot « portrait », puis par le verbe « représentent ».

- Aux vers 65-67, le texte anglais est « Have you eyes ? / Could you on this fair mountain leave to feed, / And batten on this moor? »; d'emblée, en traduisant ces vers, Bonnefoy cherche à produire un texte français plus dense, puisque dès 1957, il supprime le doublet « feed and batten » : « Etes-vous aveugle? Avez-vous pu quitter la superbe montagne / Pour paître dans ce marais, ». Puis, il ne traduit plus « fair » en 1978 : « Etes-vous aveugle ? Que vous ayez ainsi pu quitter la montagne / Pour paître dans le marais ? ». Cet adjectif est à nouveau traduit dans la dernière version, qui est pourtant la plus condensée des trois, du fait de la non traduction de « could you » : « Etes-vous aveugle, / Pour délaisser ainsi la superbe montagne / Et paître dans le marais ? »

- « …Then what I have to do/Will want true colour, tears perchance for blood » (vers 129-130) : ici la recherche de condensation de Bonnefoy se marque à la fois par une suppression de termes et une certaine infidélité au texte : « et que ma tâche perde / Dans les larmes sa vraie couleur de sang ».

- Dans sa traduction de « But I will delve one yard below their mines » (vers 208), Bonnefoy supprime « one yard » : « Si je ne puis creuser au-dessous de leur sape », première version qui se voit encore condensée en 1978 : « Si je ne puis creuser

au-dessous de leur sape ».

Acte IV, sc. 3

- Au vers 56 : « …thy free awe » est traduit assez librement par « en négligeant », l'idée contenue dans « free » n'étant pas traduite.

- L'adresse du vers 59 : « thou mayst not coldly set » est traduite par « ne néglige pas », les informations contenues dans « mayst » et surtout « coldly » n'étant pas traduites » (Déprats traduit pas « Tu n'accueilleras pas froidement »).

3.2) Vers une traduction toujours plus dense

Acte I, sc. 1

- Au vers 106, Bonnefoy traduit d'abord « the chief head » par « la source profonde », puis par « l'origine », rendant donc deux termes anglais par un terme français.

- Plus loin, au vers 118, « preceding still » est d'abord rendu littéralement par « devançant toujours ». puis la forme progressive est abandonnée et l'adverbe supprimé, Bonnefoy optant pour le présent de vérité générale « devancent ».

Acte I, sc. 5

La formule « holds a seat in this distracted globe » est d'abord traduite par « aura sa place sur ce globe détraqué », puis par « habitera ce globe détraqué », plus brève.

Acte II, sc. 2

Aux vers 37-38 : « Heavens make our presence and our practices » est rendu par « Fasse le ciel que notre présence et que nos soins », puis par « Fasse le ciel que notre présence et nos soins » dès 1962 (on remarque la suppression de « que »).

Acte III, sc. 2

Le vers 366 : « ‘Tis now the very witching time of night » est traduit par « Voici l’heure la plus sinistre de la nuit », où « Voici » condense « ‘Tis now », puis par « Voici l’heure sinistre de la nuit » en 1988, où « very » n’est plus traduit.

Acte III, sc. 3

Les vers 46-47 « To wash it as white as snow? Whereto serves mercy / But to confront the visage of the offence ? » sont d’abord traduits par « Et de la faire aussi blanche que neige ? La merci, / C’est de considérer le péché en face », puis condensés en « Et le faire de neige ? Qu’est-ce que la merci / De Dieu sinon voir le péché en face », l’expression « as white as » n’étant pas traduite.

Acte III, sc. 4

- La question du vers 26 : « Nay, I know not, / Is it the King ? » est rendue par « Eh, je ne sais pas. Est-ce le roi ? », puis par « Eh, je ne sais. Est-ce le roi? » à partir de 1962 : la négation en « pas » est donc supprimée.

Acte IV, sc. 3

- Le vers 3 « Yet we must not put the strong law on him » est d’abord traduit par « Et pourtant on ne peut le soumettre à la rigueur de la loi », version que Bonnefoy abrège en « Et pourtant je ne puis le livrer à la loi » (1988) ; on remarque que « strong » n’est plus traduit.

- Quant au vers 6, « And where ‘tis so, th’offender scourge is weighed », la traduction se fait toujours plus concise. On passe de « Et c’est le châtiment que dans ce cas l’on juge » (1957) à « Et c’est le châtiment que toujours elle juge » (1959 à 1978) et finalement à « Et c’est le châtiment qu’elle juge, toujours » (1988).

- La tournure du vers 59 « letters congruing to that effect », d'abord rendue assez librement par « nos pressantes lettres », devient « une lettre » en 1988.

- Au vers 66, « Howe'er my haps, my joys were ne'er begun » est traduit par « Je ne goûterai pas de joie, quoiqu'il m'arrive », puis, de façon plus condensée par « Pas de bonheur pour moi, quoi qu'il arrive ».

Acte IV, sc. 5

L'expression « as sin's true nature is » (v. 17) d'abord rendue par « et c'est la loi du péché », est condensée en « et c'est cela le péché » en 1988.

Acte IV, sc. 7

- Quant aux vers 7 et 8, « As by your safety, greatness, wisdom and things else / You mainly were stirred up », Bonnefoy les traduit assez littéralement d'abord et jusqu'en 1962, ce qui donne à cette date : « Quand votre sûreté, votre grandeur, quand votre sagesse / Quand tout enfin vous portait à le faire ? » ; puis il condense ces vers en 1978 pour obtenir : «Quand votre sûreté autant que votre grandeur / Vous montraient la sagesse de le faire ? », version où les termes « wisdom » and « things else » disparaissent.

- Les termes du vers 80 « Importing health and graveness », d'abord rendus par « Signes de l'opulence et du sérieux » de 1957 à 1962, sont condensés en « Du sérieux et de l'opulence » en 1978.

- « But stay, what noise », au vers 161, est traduit dans un premier temps par « Mais chut! Quel est ce bruit ? », puis finalement par la tournure plus brève « Oh attention ! Ce bruit ? » en 1988.

- Aux vers 185-186, Shakespeare écrit « And therefore I forbid my tears; but yet / It is our trick, nature her custom holds », ce que Bonnefoy traduit par « Et c'est pourquoi je retiens mes pleurs…Vois cependant, C'est notre loi, c'est la coutume de nature » ; il condense

légèrement cette version en 1978, en débutant par « Je retiens donc mes pleurs… » (la suite restant la même). Enfin, il modifie ce passage en 1988 : « Je proscris donc mes larmes…Mais c'est la loi / De notre humanité, la nature les veut » ; il conserve donc un début plus dense, ce qui lui permet d'allonger un peu la seconde partie de la phrase.

Acte V, sc. 2

- Le vers 122 « Is't not possible to understand in any other tongue », d'abord traduit par « Ne pouvez-vous pas comprendre chez un autre que vous votre façon de parler ? » est condensé en « Ne comprenez-vous pas votre parler chez un autre ? » dès 1962.

- Le vers 279 « And yet it is almost against my conscience » devient « Et pourtant ma conscience est au point de s'y refuser », puis Bonnefoy opte pour une version un peu plus dense, mais aussi plus fidèle au texte : « Mais c'est presque à l'encontre de ma conscience » à partir de 1962.

- Au vers 281, Bonnefoy traduit d'abord « I am afeard you make a wanton of me » par « Je crains que vous ne me traitiez en enfant », puis de façon plus dense et plus simple à la fois, par « Vous me traitez en enfant, je le crains ». On voit ici que la condensation s'accompagne souvent d'un effort vers un texte plus fluide.

III. ANALYSE DÉTAILLÉE DE LA TRADUCTION : ANALYSE SYNTAXIQUE ET POÉTIQUE

1) De la syntaxe de Shakespeare à la syntaxe de Bonnefoy

1.1) Respect des irrégularités syntaxiques

Acte I, sc. 1

Au vers 34, la phrase « What we have two nights seen », d'abord rendue sans effets particulier par « Du récit de notre vision de ces deux nuits », devient ensuite « De ce que, par deux fois, nous avons vu », version où l'incise « par deux fois » répond à la mise en valeur de « two nights » dans la phrase anglaise à la syntaxe irrégulière.

Acte IV, sc. 7

Enfin, le vers 192 a une syntaxe assez surprenante en anglais, du fait de l'inversion sujet verbe : « Now fear I this will give it start again », ce qui a pour effet de mettre en valeur « I », mais aussi « this ». Or, Bonnefoy ne rend pas, d'abord, cette irrégularité, traduisant par « Et je crains que ceci ne l'excite encore » (1957 à 1962). Puis, il opte pour « Et je crains qu'à nouveau ceci ne l'excite », donc pour une syntaxe plus irrégulière qui lui permet de mettre l'accent sur « ceci ».

2.2) Modification de la syntaxe, des unités sémantiques ou de l'ordre des propositions

Acte I, sc. 4

- Aux vers 51 et 52 : « Exposing what is mortal and unsure / To all that fortune, death and danger dare », devient en français « A tout ce qu'oseront hasards, mort et périls / Son être même et précaire et mortel » (1957 à 62), puis « A tout ce qu'oseront hasards, mort et

périls / Son être même, pourtant précaire, pourtant mortel ». Bonnefoy inverse l'ordre des propositions, modifiant donc la syntaxe.

- Les vers 51-52 de l'acte I, scène 4 « To cast thee up again ? what may this mean ? / That thou, dead corpse (…) » voient leur syntaxe modifiée dans le texte français, Bonnefoy traduisant par « Pour te jeter ici bas. Ô toi, corps mort, / Que veut dire (…) » (version unique). Il change donc l'ordre des propositions.

Acte III, sc. 2

- Les vers 176-177 « How, in my words somever she be shent, / To give them seals never, my soul consent ! » sont d'abord rendus par « Si cinglantes soient mes paroles, ô mon âme, / Ne consens pas à les marquer du sceau des actes ! » (1957-62), où l'on constate que la syntaxe a été modifiée. Elle l'est davantage dans la dernière version de 1978-88 : « Mon âme ! Aussi cinglantes soient mes paroles, / Ne consens pas à les marquer du sceau des actes ! » : le mot « âme » apparaît au début de ces deux vers, alors qu'il venait à la fin des deux vers anglais. Cependant, si les vers anglais, par l'irrégularité de leur syntaxe, aboutissaient à mettre « my soul » en valeur, c'est bien le même effet que Bonnefoy obtient, soit en plaçant « ô mon âme » en incise, soit en plaçant « Mon âme ! » en début de vers, expression renforcée par le point d'exclamation.

2) Le travail sur la ponctuation

2.1) Modification de la ponctuation de l'original

(1) Renforcement de la ponctuation

Acte I, sc. 1

Au vers 234, Bonnefoy traduit « I would I had been there. » par « Que j'aurais voulu être là ! », donc en changeant le point en point d'exclamation.

Acte I, sc. 4

- Au vers 51, le texte anglais comporte deux points d'interrogation : « To cast thee up again ? what may this mean ?[1] », mais Bonnefoy n'en conserve aucun, traduisant « Pour te jeter ici bas. Ô toi corps mort ». Dans la scène suivante (acte I, scène 5), au vers 112, on trouve « So be it ! » dans l'original, ce que Bonnefoy rend par « Ainsi soit-il » dans toutes les versions, supprimant donc le point d'exclamation.

Acte III, sc. 4

- Au vers 173, on trouve « I do repent ; but heaven has pleased it so », ou « I do repent. But heaven has pleased it so », ce que Bonnefoy traduit en optant pour le point dans toutes les versions françaises ; cela donne en 1988 « Je regrette. Ce sont les cieux qui ont voulu ».

- Un autre cas de figure se présente au vers 205 : les deux points centraux de « And marshal me to knavery : let it work » sont remplacés par des points de suspension dans toutes les versions françaises, ce qui donne en 1978-1988 : « Ils ont à me conduire au piège… Qu'ils essaient ». La pause se fait donc plus longue dans le texte français.

Acte IV, scène 3

- Au vers 9, « Deliberate pause. » est traduit par « Un sursis calculé ! », puis Bonnefoy respecte finalement la ponctuation originale en 1988, traduisant par « Un temps de réflexion. » en 1988.

- Le vers 63 s'achève par « Do it, England, », ce que Bonnefoy rend par « Obéis, / Angleterre ! » (v.63-64), où il remplace donc une virgule par un point d'exclamation.

Acte IV, sc. 4

[1] Dans une la version du texte établie par Henri Suhamy, on trouve cependant : « To cast thee up again : what may this mean, », ce qui justifie en partie les modifications de Bonnefoy ; le texte original semble avoir des variantes ici.

- Le vers 65 comporte la phrase « To hide the slain ?[2] » que Bonnefoy rend par « Pour loger tous les morts… » (1957-78), remplaçant donc l'interrogation par des points de suspension[3]. Hamlet se fait ici plus méditatif dans ce long monologue, alors qu'il s'apprête à suivre Rosencrantz et quitter le Danemark, sur décision du roi.

Acte IV, sc. 7

- Aux vers 185 à 188 : « And therefore I forbid my tears; but yet / It is our trick, nature her custom holds, Let shame says what it will – when these are gone, the woman will be out ». Bonnefoy rend ce passage ainsi entre 1957 et 1978: « Et c'est pourquoi je retiens mes pleurs… Vois cependant, / C'est notre loi, c'est la coutume de nature, / Et peu m'importe la honte ! Avec ces pleurs, / La femme en moi aura disparu… Monseigneur, adieu. » Ainsi, plutôt qu'un point-virgule, il choisit des points de suspension au vers 185, au vers 187 et remplace un tiret par un point d'exclamation, et dans la deuxième moitié du vers 188, il ajoute une virgule et remplace le point d'exclamation par un point[4].

Acte IV, sc. 5

- Le vers 126 « But not by him. » s'achève par un point, mais Bonnefoy préfère le point d'exclamation et traduit : « Non par sa faute à lui ! ».

Acte IV, sc. 7

- L'expression du vers 9 « You were mainly stirred up. » comporte un point final, tandis que Bonnefoy opte pour un point d'interrogation dans toutes les versions de sa traduction, ce qui donne « Vous montraient la sagesse de le faire ? ».

---

[2] On trouve aussi « To hide the slain. ».
[3] La ponctuation reste la même dans les versions suivantes : Bonnefoy écrit « Pour loger tous ces morts… » en 1988.
[4] Là encore, si le texte français est quelque peu modifié, la ponctuation ne varie pas par la suite : « Je proscris donc mes larmes… Mais c'est la loi / De notre humanité, la nature les veut, / Peu m'importe la honte ! Avec ces pleurs, / La femme en moi aura disparu… Monseigneur, adieu. » est la version de 1988.

(2) *Ajouts de ponctuation, notamment après les interjections*

Acte III, sc 4

On retrouve enfin le même cas de figure au vers 27 : « O what a rash and bloody deed is this ! » devient en 1978-88 « Oh ! quel geste de fou, quel acte sanglant ! » en 1978, alors que la première version de la traduction ne comportait pas de point d'exclamation après « Oh ».

Acte IV, sc. 5

Au vers 159, l'anglais « Nature is fine in love and where 'tis fine » ne comporte pas de ponctuation centrale ; or, Bonnefoy introduit un point d'exclamation en milieu de vers : « Quel art dans ceux qui aiment ! L'être aimant ». Cela lui permet de mettre l'accent sur « aiment », mais aussi sur « aimant », qui lui fait écho, et de donner aux propos de Laërte un caractère plus heurté. Sa douleur face à la folie de sa sœur n'en est que plus apparente.

2.2) Travail sur la ponctuation de l'original

(1) *Changements d'une version à l'autre*

Acte I, scène 3

Au vers 116, la ponctuation de l'original dans « When the blood burns, how prodigal the soul » est d'abord supprimée (« Combien facilement quand le sang brûle »), puis restaurée à partir de 1978 (« Combien facilement, quand le sang brûle »). C'est le cas de figure inverse que l'on rencontre au vers 38 de l'acte II, scène 2 : dans sa traduction de « Pleasant and helpful to him ! », Bonnefoy conserve le point d'exclamation, puis le supprime (sans changer le texte) en 1978, ce qui donne « Lui soient agréables et salutaires ». Dans les deux cas cependant, Bonnefoy semble faire un retour à une certaine proximité au texte.

Acte III, sc. 1

Les vers 181 à 184 « Let his queen mother all alone entreat him / To show his grief. Let her be round with him, / And I'll be placed, so please you, in the ear / Of all their conference (…). » sont traduits assez fidèlement par Bonnefoy au niveau de la ponctuation, puisqu'il se contente d'ajouter une virgule au vers 181 (« Lui parle seule à seul et, sans ménagements »). Cependant, en 1978, il ajoute des points de suspension en deux occurrences, ce qui donne : « Lui parle seule à seul et, sans ménagements, / Le presse de lui dire ce qui l'attriste… Moi, / si vous y consentez, je serai votre oreille / De bout en bout… (…) ». Bonnefoy rend ici la ponctuation plus forte. Lorsque deux personnages parlent entre eux, se confient l'un à l'autre ou machinent quelque chose, comme c'est le cas ici (Polonius va se charger d'aller espionner Hamlet après la pièce), les points de suspension apparaissent assez régulièrement dans la traduction de Bonnefoy.

Acte III, sc. 4

Le vers 127 « Would make them capable. Do not look upon me » est d'abord rendu en français avec une ponctuation semblable. Entre 1959 et 1978, Bonnefoy remplace cependant le point central par des points de suspension, ce qui donne « A son aspect prêchant cette cause… Ne me regardez pas ». Enfin, en 1988, Bonnefoy revient au point, mais transforme le vers anglais en deux vers successif en français.

Acte IV, sc. 3

Au vers 9 « Deliberate pause. » est d'abord traduit par « Un sursis calculé ! » (1957 à 1978). Puis, Bonnefoy supprime le point d'exclamation et opte pour un point final, traduisant par « Un temps de réflexion » en 1988.

Acte V, sc. 1

Le vers 230 « O treble woe » est traduit par « Oh qu'un triple malheur », puis « Oh, qu'un triple malheur » (1962) et enfin « Oh ! qu'un triple malheur ! ».

(2) Ajouts de ponctuation

Acte V, sc. 1

Citons un dernier exemple, celui des vers 80-81 : « (…) – and we have done but greenly, / In hugger-mugger to inter him – poor Ophelia » : ces deux vers en deviennent trois en français, dans lesquels Bonnefoy ajoute de la ponctuation et altère celle de l'original. On obtient « (…) ah ! Nous avons agi / Comme des étourneaux, en l'enterrant / Hâtivement, en cachette ! Et voici la pauvre Ophélie » (1957 à 78). Puis, Bonnefoy revient à deux vers, modifiant le texte, mais persistant dans l'ajout de ponctuation : « Ah, que nous fûmes sots de l'enterrer / En secret, précipitamment ! Et voici la pauvre Ophélie ».

3) Travail poétique

3.1) Rendu des caractéristiques poétiques du texte de Shakespeare

3.1.1) Les caractéristiques sonores et musicales

(1) *Allitérations*

Acte I, sc. 3

L'expression du vers 42 « Contagious blastments are most imminent » est traduite d'abord par « Qu'il faut craindre le plus les contagions mortelles », puis par « Qu'il faut craindre le plus les miasmes mortels » où les allitérations en **–m** et **–s** sont préservées ; sans doute cela explique-t-il le passage de « contagions » à « miasmes ».

Acte II, sc. 1

La phrase des vers 57-58 : « […] or perchance / I saw him enter such a house of sale » et son allitération en –s ne sont bien rendus que dans la traduction de 1988 : « et, qui **s**ait, je l'ai vu / **s**e gli**ss**er dan**s** un de **ces** lieux ».

Acte III, sc. 3

Les vers 63 et 64 « Even to the teeth and forehead of our faults / To give in evidence » jouent sur une alternance de 3 syllabes : -v, -t et -f ; Bonnefoy, quant à lui, crée des allitérations en -s, -d et -f dans la version de 1988 : « Sous les yeux, sous la dent de nos forfaits / D'avouer ce qu'ils furent » (« forfaits » et « furent » faisant écho avec « faux-fuyants » au vers précédent).

Acte III, sc. 4

- Au vers 150, « Repent what's past, avoid what is to come » est traduit en 1988 par « Regrettez le passé, rectifiez l'avenir », où l'alternance des consonnes -r et -t dans les deux verbes vient faire pendant à l'allitération en -t de l'original.

Acte IV, sc. 3

Le segment du vers 40 « must send thee hence » est rendu par « Il convient que tu partes loin d'ici », puis par « Il convient que tu disparaisses d'ici » (1988), version qui comporte une allitération en -s dans la 2e moitié de la phrase, faisant écho à l'original.

Acte IV, sc. 5

- Au vers 81 : le terme « in hugger-mugger », à la fois dense et frappant par ses sonorités est faiblement rendu dans la première traduction par « Hâtivement, en cachette ! », expression qui est néanmoins mise en valeur par l'enjambement (« en l'enterrant / Hâtivement, en cachette ! » et la juxtaposition des deux termes ; en 1988, l'alternance des -s et des -p rend la traduction plus proche de l'anglais.

- Aux vers 122-123, on rencontre l'expression « There's such a divinity does hedge a king / That treason can but peep to what it would », où l'on remarque une allitération en -d puis en –t. Bonnefoy recrée une allitération en -t dans les quatre premières versions dans sa traduction du vers 123 : « Que la trahison ne peut qu'entrevoir ce qu'elle projette ». Puis, il l'étend à la traduction du v. 122 en 1988, la rendant d'autant plus audible par le son -tr : « **T**ant de sacré enveloppe les rois / Que le **tr**aître au **tr**avers ne peut qu'en**tr**evoir ».

Acte IV, sc. 7

- La formule du vers 87 « With the brave beast », est d'abord traduite par « Avec le noble animal », puis par « Avec la noble bête », plus proche à la fois des termes et de leur son.
- Au vers 189, la tournure « I have a speech o'fire that fain would blaize », d'abord rendue par « Ma parole de feu voudrait brûler », devient en 1988 « Le feu de ma parole voudrait flamber » ; cette dernière traduction se révèle plus proche de l'original par son allitération en -f.

3.1.2) parallélismes, répétitions et jeux lexicaux

(1) *Emploi de parallélismes et répétitions*

Acte V, sc. 1

Un cas de répétition se présente aux vers 226 à 229 : le mot « sweet » est repris trois fois dans ces vers : « Sweets to the sweets / Farewell ! / I hop'd thou shouldst have been my Hamlet's wife. I thought thy bride-bed to have deck'd, sweet maid, / And not to have strewed thy grave » ; or, si Bonnefoy rend « Sweets to the sweets » par « Que les fleurs aillent aux fleurs », il traduit « sweet maid » par « charmante Ophélie », ce qui ne reproduit pas de répétition. Pour compenser cette perte, il traduit toutefois le dernier vers

(où les sonorités de « strewed » font écho à « sweet ») par « Et non fleurir ton tombeau », le verbe fleurir faisant écho à « fleur » dans le premier vers.

(2) *Usage de procédés produisant un effet similaire*

Acte III, sc. 3

- Au vers 40, « My stronger guilt defeats my strong intent », la répétition sonore de « strong- » est rendu par le parallélisme « grand » / « grandeur » dans les deux vers français : « Si grands soient mon désir et ma volonté, / La grandeur de ma faute les accable ». Puis, ils sont traduits plus discrètement par un travail poétique sur le rythme et l'équilibre des deux vers, accentués par une allitération en –m et la répétition de « ma » : « Mon désir en est grand, et ma volonté, / Mais le poids de ma faute les accable ».

Acte IV, sc. 5

Les vers 31-32 comportent une répétition anaphorique en « At » : « At his head a green turf, / At his heels a stone » ; Bonnefoy recrée l'anaphore, moins visible certes, et ajoute un caractère poétique à ce passage en inversant le sujet dans la première proposition, ce qui créé une sorte de structure croisée : « A sa tête est l'herbe fraîche / Une pierre est à ses pieds ».

(3) *Ajout de parallélismes*

Acte IV, sc. 7

Le vers 186 « It is our trick, nature her custom holds » est rendu jusqu'en 1978 par « C'est notre loi, c'est la coutume de nature », où l'on remarque que Bonnefoy insère un parallélisme ; il le supprime certes en 1988, pour aboutir à « (…)…Mais c'est la loi / De

notre humanité, la nature les veut », version qui comporte un enjambement non présent dans l'original.

3.1.3) Rythme et accents du pentamètre iambique

(1) *Choix lexicaux*

Acte I, sc. 4

- Au vers 69 : « It waves me forth again, I'll follow it » est rendu en 1988 par « Il m'appelle à nouveau, je le suis donc », le donc venant sans doute rendre l'accentuation produite par la scansion anglaise (l'accent tombe sur « it »).

- L'expression du 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).

Acte IV, sc. 7

Aux vers 146-147, dans la proposition « […] That if I gall him slightly / It may be death », le mot « gall » est bref et accentué, ce qui est bien rendu par la version de 1978 et le verbe « piquer » : « Pour que, si je le pique, ce soit sa mort ».

(2) *Mise en valeur par la ponctuation*

Acte II, sc. 1

- Le vers 16 « Ay, very well my lord » comporte un fort accent sur « Ay », ce que la version de 1978 (« Oh ! oui, très bien monseigneur »), en modifiant la ponctuation, rend mieux que la première (« Oh oui, très bien, monseigneur »).

- Dans le vers 61 « And thus do we of wisdom… », on trouve un accent sur « thus » qui est rendu par la ponctuation de la version française, qui met en valeur le mot « comment » : « Et voilà comment, nous… ».

Acte II, sc. 2

- Le vers 245 : « Why, then 'tis none to you » présente un accent sur « none » ; or, Bonnefoy modifie sa traduction en 1962, rejetant l'expression « rien de tel » (traduisant « none ») en fin de vers, ce qui la met en valeur : « Alors il n'est pour vous rien de tel ».

- Au vers 580, le propos « Abuses me to damn me » est d'abord traduit tel quel, puis Bonnefoy ajoute de la ponctuation : « Il m'abuse – afin de me perdre » (1978) ; « Il m'abuse, afin de me perdre » (1988), ce qui lui permet de rendre l'accent qui porte sur « abuses ».

Acte III, sc. 1

- Au vers 182, dans l'expression « And I'll be placed… », le « I » est accentué, ce que Bonnefoy rend en traduisant par « Et moi » en fin de vers, à l'enjambement (« (…) Et moi, / Si vous y consentez (…) »), puis, de façon encore plus nette, en traduisant par « Moi » (« (…) Moi, / Si vous y consentez (…) », également placé en fin de vers et séparé de ce qui précède par des points de suspension.

- Au vers 159, deux accents sont placés sur « Blasted » et « ecstasy », ce que Bonnefoy rend en plaçant « Se flétrir » en début de vers, puis suivi d'une virgule, et enfin en plaçant un point d'exclamation après « dans l'égarement ! ».

(3) *Rendu des accents du pentamètre grâce à la syntaxe ou en combinant syntaxe, ponctuation et lexique*

Acte IV, sc. 5

- La tournure du vers126, « But not by him » est d'abord traduit par « Non par la faute du roi ! », puis, en 1988, par « Non par sa faute à lui ! », version plus littérale qui rend cependant mieux l'accent placé sur « him », d'une part grâce à la tournure d'insistance « à lui » et d'autre par grâce au point d'exclamation final.

3.2) Les interventions du traducteur-poète

3.2.1) Écarts lexicaux et travail poétique

(1) *Bonnefoy prend la parole*

(2) *Travail langagier et poétique*

(3) *Rendu sonore plutôt que lexical*

(4) *Licence poétique parallèle à celle de Shakespeare*

(5) *Amplification de la dimension poétique de certains passages*[5]

Acte IV, sc. 7

- Le vers 186 « It is our trick, nature her custom holds » est traduit entre 1957 et 78 par « C'est notre loi, c'est la coutume de nature » ; le mot « trick » est donc traduit par un terme plus fort[6], mais c'est vraisemblablement pour créer un parallélisme de sens entre « loi » et « coutume », d'ailleurs accentué par la répétition anaphorique de « c'est », que Bonnefoy a traduit ainsi. Il écrit en 1988 : « mais c'est la loi / De notre humanité, la nature les veut » ; cette fois la personnification est recrée, et l'opposition entre « our

[5] Pour la facilité d'utilisation de ces annexes, non reproduisons là encore le titre de nos sous-sections.
[6] Le dictionnaire de Ben et David Crystal, *Shakespeare Words. A Glossary and a Language Companion* donne comme sens de « trick » ici : « habit, characteristic, typical behaviour ».

trick » / « nature » est reproduite par « notre humanité » / « la nature » ; notons que la traduction est assez libre. On voit donc ici encore comment un effet stylistique ou poétique, chez Shakespeare, donne moins lieu à une stricte fidélité lexicale de la part de Bonnefoy qu'à une recherche poétique parallèle.

3.2.2) Non fidélité littérale aux métaphores ou / et recréation de métaphores nouvelles

Acte III, sc. 4

Au vers 52, la formule métaphorique «…what act / That roars so loud, and thunders in the index ? » est d'abord traduite assez littéralement par «…quelle est cette action / Qui tonne et rugit dans ce prologue ? » (1957 à 1978), puis Bonnefoy remplace l'image par une comparaison et fait preuve d'une plus grande créativité poétique : «… cet acte / Qui gronde dans tes mots comme l'orage » (1988).

Acte IV, sc. 5

Au vers 20, l'expression « It spills itself in fearing to be spilt » est traduite, d'abord sans respect de la métaphore ni de la répétition, par « Qu'il fait de son effroi l'artisan de sa perte » (est-ce en partie, car l'assonance en –f de « full » et « fearing » (v.19-20) est reproduite ?). Puis, Bonnefoy choisit une image différente de celle de Shakespeare, respectant cette fois l'effet de répétition : « Si démuni qu'on meurt de craindre la mort » (1988), traduction où l'on note par ailleurs une allitération en –m.

3.2.3) Présence de Bonnefoy à travers les vocables et les tournures de sa poésie

(1) *Vocabulaire de sa propre poésie*

(2) *Tournures de sa propre poésie*

(3) *Oscillation entre l'abstrait et le concret*

Acte I, sc. 1

Au vers 29, « You must not put another scandal on him » est traduit tantôt par « Et, surtout, n'allez pas laisser entendre » (1957 à 1959), tantôt par « Car, surtout, n'allez pas laisser entendre », deux traductions assez éloignées du texte original et surtout plus abstraites.

Acte IV, sc. 5

Le cas du vers 158 est assez intéressant : l'expression « a young man's life » (dans « Should be as mortal as a young man's life ») est traduite par « le corps d'un vieillard » ; Bonnefoy s'écarte donc de l'original de manière assez nette et opte pour une image plus concrète.

Acte IV, sc. 7

Au vers 144, le terme « thing » dans l'expression « […] can save the thing from death » est traduit par « Ceux » (« Ne peuvent rien pour sauver de la mort / Ceux […] »), Bonnefoy s'orientant vers le domaine concret. Enfin, les vers 176-177 « […] or like a creature native and endued / Unto that element » sont également traduits de façon plus « incarnée », comme nous l'avons vu dans notre étude introductive, puisque Bonnefoy choisit de nommer cet « élément » désigné par Shakespeare en traduisant « Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau » (en 1957 et ensuite).

3.2.4) Rendu particulier des passages poétiques et effacement des allusions triviales

BIBLIOGRAPHIE

Yves Bonnefoy et Hamlet

I. CORPUS PRIMAIRE

1) La traduction de *Hamlet* par Yves Bonnefoy : corpus de base (dans l'ordre choronologique)

Œuvres complètes de Shakespeare (Henry IV, Jules César, Comme il vous plaira, La Nuit des rois, Hamlet), publiées sous la direction de Pierre Leyris et Henri Evans dans une traduction nouvelle accompagnée d'études, préfaces, notices, notes et glossaires), Paris, Formes et reflets, 1957, 1479 p.

Shakespeare. *Hamlet*, *Jules César*, traduits par Yves Bonnefoy, Paris, Le Club français du livre, 1959, 257 p.

Shakespeare. *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, suivie d'*Une Idée de la traduction*, Paris, Mercure de France, 1962, 256 p.

Shakespeare. *Hamlet. Le Roi Lear*. Préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1978, « Folio », 407 p.

William Shakespeare. *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1988, 203 p.

2) Autres traductions modernes de *Hamlet* consultées (par ordre chronologique)

Shakespeare. *Hamlet*. Édition bilingue, traduction nouvelle de André Gide, New York, Pantheon Books, 1945, 286 p.

Shakespeare. *Hamlet*. Texte original, traduction, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Jean-François Maguin, Paris, Flammarion, 1995, 541 p.

Shakespeare. *Hamlet*. Préface, dossier et notes de Gisèle Venet, traduction de J-M. Déprats, établissement du texte anglais H. Suhamy, Gallimard, « Folio Théâtre », 2004, 405 p.

Shakespeare. *Hamlet* & *Macbeth*. Traduit de l'anglais par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1996, « Babel », 293 p.

3) Autres traductions de Shakespeare par Yves Bonnefoy

Antoine et Cléopâtre, préface, traduction nouvelle et notes d'Yves Bonnefoy, texte établi par Gisèle Venet, édition bilingue, Paris, Gallimard, 1999, « Folio Théâtre », 518 p.

Comme il vous plaira, édition et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Librairie générale française, 2003, « Classiques de poche », 186 p.

Le Conte d'hiver, préface, traduction et notes d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1996, « Folio Théâtre », 227 p.

Hamlet, Othello, Macbeth, traductions de Yves Bonnefoy, Armand Robin, Pierre-Jean Jouve, notes des traducteurs, notice de Jacques Vallette, Paris, Le Livre de poche, 1964, 512 p.

Henri IV, version revue et corrigée, Théâtre de Carouge, *Cahiers Shakespeare* (Genève), n°2, 1981, pp. 5-97.

Jules César, précédé de « Brutus, ou le rendez-vous à Philippes », Paris, Gallimard, 1995, « Folio Théâtre », 226 p.

Macbeth, traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1983, 157 p.

Othello, préface et traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy, texte établi par Gisèle Venet, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2001, « Folio Théâtre », 509 p.

Les Poèmes (Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrèce, Phénix et Colombe), traduction et préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1993, 125 p.

Le Roi Lear, traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1965, 204 p.

Le Roi Lear, traduction et préface par Yves Bonnefoy, nouvelle édition revue et corrigée, 1991, XIV-182 p.

Les Sonnets, précédé de *Vénus et Adonis* et du *Viol de Lucrèce*, présentation et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, NRF / Gallimard, 2007, « Poésie », 335 p.

La Tempête, préface, traduction nouvelle et notes d'Yves Bonnefoy, éd. bilingue, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 1997, 387 p.

Roméo et Juliette, traduction nouvelle d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1968, 179 p.

Roméo et Juliette, *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1985, « Folio », 334 p.

Roméo et Juliette, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2001, « Folio Classique », 210 p.

« Une scène du *Conte d'hiver* », *Mercure de France*, vol. 343, décembre 1961, pp. 582-600.

Vingt-quatre sonnets, suivi de « Traduire les sonnets de Shakespeare », Paris, Les Bibliophiles de France, 1994, 121 p.

4) Essais et articles de Bonnefoy sur la poésie, la traduction (de la poésie, de Shakespeare et en général), les langues anglaises et françaises, et l'art[1].

BONNEFOY, Yves. « Le "Canzoniere" en sa traduction », *Conférence* n°20, printemps 2005, pp. 361-377.

BONNEFOY, Yves. « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », *in Denis de Rougemont, l'écrivain, l'Européen*, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1976, « Langages », pp. 231-241.

BONNEFOY, Yves. *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 147 p.

BONNEFOY, Yves. « Critics – English and French and the Distance between them », *Encounter*, n°58, July 1958, pp. 39-51.

BONNEFOY, Yves. « Le Degré zéro de l'écriture et la question de la poésie », Lettere italiane, vol. LIII, n°1, 2001 (jan.-mar.), pp. 3-23.

BONNEFOY, Yves. *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, 311 p.

BONNEFOY, Yves. « L'Enseignement de la poésie », *in* Edgard Morin *et al.*, *Articuler les savoirs*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale, de la recherche et de la technologie, Centre national de la documentation pédagogique, 1998, 178 p.

BONNEFOY, Yves. *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*, Bordeaux, William Blake & Co., 2001, 48 p.

BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Paris, Mercure de France, 1990, 382 p.

BONNEFOY, Yves. « Fonction de la poésie dans la société contemporaine », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°27, pp.3-11.

BONNEFOY, Yves. « Giacomo Leopardi », *Revue des études italiennes*, vol. 45, n^{os}3-4, 1999, pp.167-184.

[1] Nous ne mentionnons pas ici tous les essais d'Yves Bonnefoy mais seulement ceux utilisés dans le cadre de cette étude.

BONNEFOY, Yves. *Goya, Baudelaire et la poésie.* Entretien avec Jean Starobinski, suivi d'études de John E. Jackson et de Pascal Griener, Genève, Dogana, 2004, 107 p.

BONNEFOY, Yves. *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, « Librairie du XX^e^ siècle », 163 p.

BONNEFOY, Yves. *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, 349 p.

BONNEFOY, Yves. *Keats et Leopardi*, Paris, Mercure de France, 2000, 63 p.

BONNEFOY, Yves. *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, 395 p.

BONNEFOY, Yves. *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, « La Librairie du XX^e^ siècle », 455 p.

BONNEFOY, Yves. « On the Translation of Form in Poetry », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, pp. 374-399.

BONNEFOY, Yves. « Le paradoxe du traducteur », préface à Risset, Jacqueline, *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Herman, 2007 (132 p.), pp. 7-15.

BONNEFOY, Yves. *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tilv éditeur, 1994, 55 p.

BONNEFOY, Yves. *La Poésie à voix haute*, Condeixa-a-Nova (Portugal), Ligne d'ombre, 2007, 177 p.

BONNEFOY, Yves. *La Poésie et l'université*, présentation de Jean Roudaut, Fribourg, Éditions de l'Université, 1984, 31 p.

BONNEFOY, Yves. « Poésie et analogie », *Analogie et connaissance*, *Séminaires interdisciplinaires du Collège de France*, sous la direction de A. LICHNÉROWITZ, F. PERROUX et G. GADOFFRE, t. II, *De la poésie à la science*, Paris, Maloine, 1981, coll. « Recherches interdisciplinaires », pp. 9-16.

BONNEFOY, Yves. *et al.*, *Poésie et rhétorique : la conscience de soi de la poésie*, textes rassemblés par Odile Bombarde, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, 296 p.

BONNEFOY, Yves. « 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 françaises Shakespeare (ouvrage publié avec le centre national du livre), pp. 13-38.

BONNEFOY, Yves. « Les *Sonnets* de Shakespeare et l'apprentissage de la poésie », *Les Sonnets*, précédé de *Vénus et Adonis* et du *Viol de Lucrèce*, présentation et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, NRF / Gallimard, 2007, « Poésie », pp. 7-38.

BONNEFOY, Yves. *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, 308 p.

BONNEFOY, Yves. « Sur la traduction poétique » (entretien préparé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marion Ruggieri), *in Cahiers de l'Herne,* « Steiner », numéro dirigé par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, 2003, pp. 201-215.

BONNEFOY, Yves. *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, 256 p.

BONNEFOY, Yves. « La traduction de la poésie », *Semicerchio*, vol. 30-31, « Gli speccchi di Bonnefoy e altre riffazioni. Sulla traduzione poetica », Florence, 2004, pp.62-80.

BONNEFOY, Yves. « La traduction des poèmes de Shakespeare », GRAAT, Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours, n°10, 1993, pp.15-23.

BONNEFOY, Yves. « La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et ses traducteurs », *Littérature* n°150, « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, pp. 9-24.

BONNEFOY, Yves. « Traduire les *Sonnets* de Shakespeare », *L'Esprit créateur*, vol. 34, n°3, automne 1994, pp. 14-21.

BONNEFOY, Yves. *Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1988, 52 p.

BONNEFOY, Yves, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995, 574 p.

5) Autres essais de Bonnefoy comportant une réflexion sur *Hamlet* ou Shakespeare

BONNEFOY, Yves et Arlette SÉRULLAZ. *Delacroix et Hamlet*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Paris, Mussot, 1993, 47 p.

BONNEFOY, Yves. *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Seuil, 1999, « La Librairie du XXème siècle », 227 p.

BONNEFOY, Yves, Jean Michel DÉPRATS, Evelin ERTEL *et al.*, *Théâtre aujourd'hui*, n°6 : « Shakespeare. La Scène et ses miroirs. *Hamlet, La Nuit des rois* », Roger François Gauthier : directeur de publication, Paris, Centre national de la recherche pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, 1998, un livre (247 p.) accompagné de diapositives, d'un dépliant et d'un disque compact.

BONNEFOY, Yves. *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970, 206 p.

BONNEFOY, Yves. « Une poésie d'amour et de mort », *Théâtre aujourd'hui*, n°6, « Shakespeare. La Scène et ses miroirs. *Hamlet, La Nuit des rois* », Roger François Gauthier : directeur de publication, Paris, Centre national de la recherche pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, 1998, pp. 44-48.

BONNEFOY, Yves. « Y a-t-il une vérité poétique ? », *Vérité poétique et vérité scientifique : offert à Gilbert Gadoffre*, sous la dir. de Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 43-81.

6) Œuvres poétiques d'Yves Bonnefoy (par ordre chronologique)

BONNEFOY, Yves. *Traité du Pianiste*, Paris, La Révolution de la nuit, 1946, 11 p.
BONNEFOY, Yves. *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, 1953, 95 p.

BONNEFOY, Yves. *Hier régnant désert*, Paris, Mercure de France, 1958, 83 p.

BONNEFOY, Yves. *Pierre écrite*, Paris, Paris, Mercure de France, 1965, 87 p.

BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2003 (Skira, 1972), « Poésie », 116 p.

BONNEFOY, Yves. *L'Ordalie*, avec des eaux-fortes de Claude Garache, Paris, Maeght, 1975, « Argile », 51 p.

BONNEFOY, Yves. *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975, 127 p.

BONNEFOY, Yves. *Rue Traversière*, Paris, Mercure de France, 1977, 113 p.

BONNEFOY, Yves. *Poèmes* (contient : *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Dans le leurre du seuil*), préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1982, « Poésie », 345 p.

BONNEFOY, Yves. *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, 263 p.

BONNEFOY, Yves. *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, 108 p.

BONNEFOY, Yves. *Début et fin de la neige*, suivi de *Là où retombe la flèche*, Paris, Mercure de France, 1991, 64 p.

BONNEFOY, Yves. *Rue Traversière ; et autres Récits en rêve*, postface de John E. Jackson, Paris, Gallimard, 1992, « Poésie », 236 p.

BONNEFOY, Yves. *La Vie errante*, suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1993, 170 p.

BONNEFOY, Yves. *Ce qui fut sans lumière*, suivi de *Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, 1995, « Poésie », 168 p.

BONNEFOY, Yves. *La Pluie d'été*, Crest, La Sétérée, 1999, 35 p.

BONNEFOY, Yves. *Le Cœur-espace*, Tours, Farrago, 2001, 59 p.

BONNEFOY, Yves. *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, 133 p.

BONNEFOY, Yves. *Le Théâtre des enfants*, William Blake & Co., 2001, 53 p.

II. CORPUS SECONDAIRE

1) Corpus critique

1.1) Articles consacrés à Yves Bonnefoy traducteur de Shakespeare / Hamlet

BREUNIG, Leroy C. « Bonnefoy's *Hamlet* », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, pp.461-465.

BROWER, Reuben. « Poetic and Dramatic design in Versions and Translations of Shakespeare », *in Mirror on Mirror. Translation, Imitation, Parody*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974, pp. 139-158.

BRUNEL, Pierre. « Traduire Shakespeare », *Magazine littéraire* n°421, « Yves Bonnefoy », juin 2003, pp. 60-62.

DEGOTT, Bertrand. « Bonnefoy traducteur : à quoi bon encore des sonnets ? », *Epistémè*, n°6, 2004, pp. 41-57.

DE RIJCKE, Elke. « La Traduction et le devenir de la poétique chez Yves Bonnefoy », *Degrés*, 96, 1998, pp. c.1- c.23.

EDWARDS, Michael. « Yves Bonnefoy et les *Sonnets* de Shakespeare », *Littérature*, n°150, « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, pp. 25-39.

GREENE, Robert. « Ever Faithful to Presence : Yves Bonnefoy on Delacroix's Hamlet and on Shakespeare », *French review*, vol. LXXIV, n°3, 2001, pp. 506-517.

HEYLEN, Romy. *Translation, Poetics and the Stage*. *Six French Hamlets*, London and New York, Routledge, 1993, « Translation Studies », 170 p. [Ch. V : « Yves Bonnefoy's *La Tragédie d'Hamlet.* An Allegorical Translation », pp. 92-123]

HEYLEN, Romy. « *La Tragédie d'Hamlet* : Bonnefoy's (In)verse Translation Theory », *The French Review*, vol. 66, Dec. 1992, pp. 275-285.

HEYLEN, Romy. « Translation as Allegory : Yves Bonnefoy's *La Tragédie d'Hamlet* », *Comparative Literature Studies*, vol. 29, n°4, 1992, pp. 39-56.

JACKSON, John E. « Sous le signe de Mercutio », *Europe, Yves Bonnefoy*, n°890-891, juin-juillet 2003, pp. 165-171.

MARTIN, Graham Dunstan. « Bonnefoy's Shakespeare Translations », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, pp. 465-470.

MESCHONNIC, Henri. « Sur l'importance d'une poétique de la traduction », *Études de Lettres*, Université de Lausanne, oct.- déc. 1989, pp. 5-16.

LAWLER, James. « Bonnefoy lecteur de Shakespeare », *Critique*, n°665, Paris, 2002, pp. 782-794.

LÜTHI, Ariane. « Bonnefoy traducteur de Leopardi. (Re)traduire *L'Infinito* », *La Revue des belles-lettres*, Société des belles-lettres de Lausanne, Genève, Neuchâtel et Fribourg, vol. 129, n^{os}3-4, 2005, pp. 95-111.

PETRONE, Fresco G. « Three contemporary Translators of *Hamlet* », *Acme*, *Annali dela Facolta di lettere e Filosofia dell' Universita degli Studi di Milano*, vol. 41, n°2, 1988, pp. 113-128.

PONS, Christian. « Transposition et traduction. À propos du *Hamlet* d'Yves Bonnefoy », *Études anglaises*, vol. 17, n^{o}4, 1964, pp. 536-548.

ROUDAUT, Jean. « Yves Bonnefoy », *Le Magazine littéraire*, n°393, « Shakespeare », décembre 2000, p. 62.

ROUSSEAU, André-Michel. « Métamorphose ou anamorphose : les visages successifs de Shakespeare en français », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 7, n^{o}2, Spring / Printemps 1980, numéro spécial « Translation / Traduction » sur Bonnefoy, Gide, Pourtalès, Vercors, pp. 213-222.

SCOTT, Clive. « Translating Rhythm », *Translation and Literature*, n^{o}6, 1997, pp. 31-47.

SCOTTO, Fabio. « Le son de l'autre : théorie et pratique de la traduction d'Yves Bonnefoy », *in Yves Bonnefoy*, *Poésie, recherche et savoirs*, actes du colloque de Cerisy-la-salle, sous la direction de Daniel LANÇON et Patrick NÉE, Paris, Hermann, 2007, pp. 73-92.

ZACH, Matthias, « Rhythms in Poetic Translation : Bonnefoy and Shakespeare », *in* LINDLEY, Elizabeth (ed. and intro.), Laura McMahon (ed. and intro), *Rhythms : Essays in French Literature, Thought and Culture*, Oxford, England, Peter Lang, 2008, pp. 43-57.

1.2) Articles et ouvrages consacrés à Yves Bonnefoy traducteur (en général / d'autres auteurs)

CAWS, Mary Ann. « Bonnefoy traduit Yeats », *in Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^{ème} siècle*, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 423-430.

DEARY, Michael. « Donner à lire. Bonnefoy traducteur de Yeats », *in La Traduction des poèmes*, colloque du 31 mai sous la direction d'Yves-Alain Favre, Centre de recherches sur la poésie contemporaine, Cahiers de l'Université, Université de Pau, mars 1991, pp. 51-57

DE RIJCKE, Elke. « La traduction et le devenir de la poétique chez Yves Bonnefoy », *Degrés*, n°96, 1998, pp. c.1-c.23.

DOTTOLI, Giovanni. *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, Paris, Hermann, 2008, « Lettres », 165 p.

DURISOTTI, Maxime. *Yves Bonnefoy traducteur. Keats et Yeats*, Master 2 de recherche – mention « Littérature, philologie et linguistique », année 2006-2007, sous la direction de Jean-Yves Masson, Université de Paris IV – Sorbonne, 96 p.

DROUET, Pascale. «"Elle prend vie, elle va parler" : Shakespeare et Bonnefoy à l'écoute de voix féminines », *Littérature* n°150, « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, pp. 40-55.

EDWARDS, Michael. « Bonnefoy et Keats », *Littérature et nation*, n°25, « Yves Bonnefoy et le XIX^e^ siècle : vocation et filiation », textes réunis par Daniel Lançon, Publications de l'Université François Rabelais, Tours, 2001, pp. 237-253.

EDWARDS, Michael. « Yeats dans la traduction d'Yves Bonnefoy », *Critique*, n°535, décembre 1991, pp. 917-930.

EDWARDS, Michael. « Yves Bonnefoy et les *Sonnets* de Shakespeare, *Littérature*, n°150, « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, pp. 25-39.

FINCK, Michèle. « Yves Bonnefoy et Yeats : "The Lake Isle of Innisfree" et la musique de paysage », *Littérature et nation,* n°25, « Yves Bonnefoy et le XIX^e^ siècle : vocation et filiation », textes réunis par Daniel Lançon, Publications de l'Université François Rabelais, Tours, 2001, pp. 255-285.

GELAS, Bruno, « Notes (provisoires) pour l'étude des figures et fonctions de la voix dans trois recueils poétiques d'Yves Bonnefoy : *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite* », *Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy* / colloque organisé par le Centre de recherches sur la poésie contemporaine, le 4 juin 1982, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983, pp. 81-91.

JASPER, David. « "La Même voix, toujours" : Yves Bonnefoy and translation » *in* Jasper, David & Steiner, George : *Translating Religious Texts : Translation, Transgression and Interpretation*, St Martin's, New York, 1993, pp. 106-121.

KELLY, Michael, G. « Écrire sa conviction : d'une consonance entre poésie et traduction chez Yves Bonnefoy », *Dalhousie French Studies*, n°60, Fall 2002,
pp. 47-52.

LANDI, Michela, « Yves Bonnefoy et la traduction : l'enseignement et l'exemple de l'Italie », *Littérature*, n°150, « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, pp. 56-69.

NAKAJI, Yoshikazu. « L'Œuvre poétique entre traduction et création », *Littérature*, n°125, 2002, pp. 66-72.

OSSOLA, Carlo, « Bonnefoy et Leopardi », *Littérature et nation*, n°25, « Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation », textes réunis par Daniel Lançon, Publications de l'Université François Rabelais, Tours, 2001, pp. 289-305.

RISSET, Jacqueline. « Le Dialogue circulaire : Bonnefoy traducteur de Yeats », *in La traduction-poésie : à Antoine Berman*, sous la direction de Martine Broda, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, pp. 161-171.

RUDOLPH, Anthony. « In the Beginning Was the Translation », *PN Review*, vol. 33, n°6, 2007, July-Aug., pp. 65-66.

SCOTTO, Fabio, « Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque », *Littérature*, n°150, numéro spécial « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, pp. 70-82.

SPALDING, Steven D. « Yves Bonnefoy et la traduction inopportune », *La Revue des belles-lettres*, Société des belles-lettres de Lausanne, Genève, Neuchâtel et Fribourg, vol. CXXIX, n^os 3-4, 2005, pp. 113-125.

Littérature, n°150, numéro spécial « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, 140 p.

1.3) Ouvrages et articles consacrés à Yves Bonnefoy et à son œuvre

ACKE, Daniel. *Yves Bonnefoy essayiste : modernité et présence*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 193 p.

ANDROT-SAILLANT, Caroline. *La Fable de l'être : Yves Bonnefoy, Ted Hughes*, Paris / Budapest, L'Harmattan, 2006, « Critiques littéraires », 346 p.

ATTAL, Jean Pierre. « La Quête de Bonnefoy », *Critique*, n°21, 1965, pp. 535-540.

BLANCHOT, Maurice. « Le grand refus », *La Nouvelle Revue Française*, n°82, oct. 1959, pp. 678-689.

BOSQUET, Alain. « Yves Bonnefoy ou la fuite devant le signifiant », *Verbe et vertige*, Paris, Hachette, 1961, pp. 165-173.

BUCHS, Arnaud. « Aux sources de *l'Arrière-pays*. Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme », *Poétique*, n°136, 2003, pp. 419-431.

BUCHS, Arnaud. *Une pensée en mouvement*. *Trois essais sur Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2008, 109 p.

CAVALLINI, Concetta, « le nom et la nomination chez Yves Bonnefoy », *Studi francesi : Rivista quadrimestriale, fondata da Franco Simone*, 155, Maggio-Agosto 2008, Rosenberg & Selker Editori in Torino, pp. 413-424.

CAWS, Mary Ann. « Not the Peacock but the Stone », *The Inner Theater of Recent French Poetry*, Princeton, 1972, pp. 141-170.

CAWS, Mary Ann. « Poetry as Plenitude : Yves Bonnefoy » *L'Esprit créateur*, numéro spécial « Yves Bonnefoy », vol. 36, n°3, Fall 1996, p. 7.

CAWS, Mary Ann. *Yves Bonnefoy*, Boston, Twayne Publishers, 1984, 114 p.

CAWS, Mary Ann. « Yves Bonnefoy, *Sostenuto.* On sustaining the Long Poem. *L'Esprit créateur*, numéro spécial « Yves Bonnefoy », vol. 36, n°3, Fall 1996, p. 7.

CORAKA, Vassilia. *Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet : approches parallèles*, Bern, Peter Lang, 2007, « Publications universitaires européennes, série 13, langue et littérature françaises », vol. 285, XI-544 p.

DEBREUILLE, Jean-Yves. « La Présence au texte d'Yves Bonnefoy », *Cahiers de l'Université de Pau*, 1985, n°7, pp. 433-454.

DUITS, Charles. « L'Énigme poétique d'Yves Bonnefoy », *Critique*, n°14, 1958, pp. 832-837.

EDWARDS, Michael. « Poésie et transcendance », *Yves Bonnefoy*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle (25 août –1er septembre 1983) sous la direction de Daniel Leuwers, Paris, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, *Sud,* vol. XV (numéro spécial), ouvrage publié avec le Centre International des Lettres, 1983, pp. 323-334.

FINCK, Michèle. *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, 456 p.

FORMENTELLI, Georges. « La poésie d'Yves Bonnefoy », *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, vol. 41, nos457-458, June 1985, pp. 686-719.

GASARIAN, Gérard. *Yves Bonnefoy : la poésie, la présence*, Paris, Champ Vallon, 1986, « Champ poétique »,149 p.

GIGUÈRE, Ronald G. *Le Concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, Paris, Nizet, 1985, 168 p.

GORDON, Alex L. « Things Dying, Things New Born : the Poetry of Yves Bonnefoy », *Mosaic*, vol. 6, n°2, 1973, pp. 55-70.

GUPPY, Shusha. « An Interview with Yves Bonnefoy », *The Paris Review*, vol. 131, Summer 1994, pp. 109-133.

HIMY, Olivier, *Yves Bonnefoy*, Paris, Ellipses, 2006, 143 p.

HOCHMAN, Hugh. « Yves Bonnefoy et la poésie à l'affût du monde », *French Forum*, vol. 27, Winter 2002, pp. 129-147.

HOCHMAN, Hugh. « Yves Bonnefoy's Materialist Words », *Dalhousie French Studies*, vol. 60, Fall 2002, pp. 94-101.

JACCOTTET, Philippe. « Yves Bonnefoy », *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, pp. 251-257

JACKSON, John E., *À la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993, 190 p.

JACKSON, John E. *La Question du Moi*, *un aspect de la modernité poétique européenne*, *T.S. Eliot*, *Paul Celan*, *Yves Bonnefoy*. Neuchâtel, La Baconnière, 1978, 347 p.

JACKSON, John E. *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003.

JOSSUA, Jean Pierre. « La Parole de poésie selon Yves Bonnefoy », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 86, n°3, 2002, pp. 423-436.

KAPLAN, E. K. « Yves Bonnefoy : la réinvention du sacré », *Yves Bonnefoy*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle (25 août – 1er septembre 1983) sous la direction de Daniel Leuwers, Paris, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, *Sud,* vol. 15 (numéro spécial), ouvrage publié avec le Centre International des Lettres, 1983, pp. 335-351.

LALLIER François (dir.). *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, 130 p.

LANG, Susanna. « The Word and the Place Between », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, pp. 417-420.

LAWALL, Susanna & Mary Ann CAWS. « A Style of Silence : Two Readings of Yves Bonnefoy's Poetry », *Contemporary Literature*, vol. 16, n°2, 1975, pp. 193-217.

LAWLER, James. « Aux mots patients et sauveurs », *L'Esprit créateur*, numéro spécial « Yves Bonnefoy », vol. XXXVI, n°3, Fall 1996, pp. 27-33.

LEUWERS, Daniel. *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988, « Collection monographique Rodopi en littérature comtemporaine », 67 p.

MARTIN, Graham Dunstan. « Yves Bonnefoy and the temptation of Plato », in *Forum for modern language studies*, vol. 10, n°2, April 1974, pp. 95-108.

MAULPOIX, Jean-Michel. « Bonnefoy. Le monde, lieu du poème », *La Quinzaine littéraire*, n°287, 1978, p.10.

McALLISTER, James. « À l'horizon qui ferme le langage », *Les lettres romanes*, vol. 48 n°1-2, fév.-mai 1994, pp. 91-105.

McALLISTER, James. « Metonymy and Metaphor in Yves Bonnefoy's Poetry », *French Forum*, vol. 19, n°2, 1994, pp. 149-160

McALLISTER, James. « Reflected Voices : Poetic Sketching by Yves Bonnefoy », *Modern Language Studies*, vol. 23, n°4, Autumn 1993, pp. 93-103.

McALLISTER, James. « Words, Names and Presence », *Dalhousie French Studies*, vol. 60, Fall 2002, pp. 109-120.

MONTE, Michèle. « L'allégorie chez trois poètes du XX^{ème} siècle : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, René Char », *in L'Allégorie corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, Joëlle Gardes-Tamine éd., pp. 217-238 (« Yves Bonnefoy » : pp. 218-227).

NAUGHTON, J. T. « *Excarnations* : Yves Bonnefoy's Critique of the Image-Making Process » , *L'Esprit créateur*, vol. 22, n°4, *The Poet as a Critic*, Winter 1982, pp. 37- 46

NAUGHTON, J. T. « The Notion of Presence in the Poetics of Yves Bonnefoy », *Studies in XXth Century Literature*, vol. 13, n°1, Winter 1989, pp. 93-60.

NAUGHTON, J. T. *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, 209 p.

NAUGHTON, J. T. « Revenir, reprendre… », *Dalhousie French Studies*, vol. 60, 2002, Fall, pp. 28-33.

NAUGHTON, J. T. « Un nouveau Bonnefoy ? », *in* BROPHY, Michael (ed. and intro.), Mary GALLAGHER (ed. and intro.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2006, pp. 253-257.

NÉE, Patrick. « De la présence selon Yves Bonnefoy », *in* BROPHY, Michael, (éd. et intro.), Mary GALLAGHER (éd. et intro.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2006, pp. 259-267.

NÉE, Patrick. « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy », *in Littérature* n°150, « Yves Bonnefoy. Traduction et critique poétique », juin 2008, Paris, Armand Colin / Larousse, pp. 85-124.

NÉE, Patrick. *La Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 309 p.

NÉE, Patrick. *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 2004, « Savoir : Lettres », 283 p.

NÉE, Patrick. *Yves Bonnefoy*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF), Ministère des Affaires étrangères, 1 vol, 86 p.

NÉE, Patrick. *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, 431 p.

NÉE, Patrick. *Zeuxis auto-analyste : inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La lettre volée. 2006, 282 p.

NOLAN, Carrie Jaurès. « What's in a name ? Yves Bonnefoy and the Creation of Douve », *French Forum*, vol. 17, n°3, Sept. 1992, pp. 311-328.

PICON, Gaëtan. « Situation de la jeune poésie », in *L'Usage de la lecture*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1961, pp. 195-209.

PINSON, Jean-Claude. « Du spéculatif au dialogique : philosophie et poésie selon Yves Bonnefoy » *Dalhousie French Studies*, vol. 60, Fall 2002, pp. 11-16.

PINSON, Jean-Claude. « Yves Bonnefoy ou la poésie comme philosophie », *in Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 156-167.

POUPART, Jean-François. *La Tentation du silence. Essai sur l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy suivi d'entretiens avec l'auteur*, Québec, Les Intouchables, 1998, 224 p.

PROTHIN, Annie. « The Substantive Language of Yves Bonnefoy », *Sub-stance,* n°20, 1978, pp. 45-58.

PRICE, John D. « Yves Bonnefoy : the Sense of Things», *in* CARDINAL, Roger. *Sensibility and Creation : Studies in the XXth Century French Poetry*, London / New York, Croomhelm / Barnes and Noble, 1977, pp. 204-219.

RICHARD, J. P. « Yves Bonnefoy », *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964, pp. 207-232.

ROUDAUT, Jean. « Yves Bonnefoy. La Présence au monde et au langage » (entretien avec Yves Bonnefoy), *Magazine littéraire*, n°304, nov. 1992, pp. 96-103.

ST AUBYN, F.C. « Yves Bonnefoy : First Existential Poet », *Chicago Review*,
vol. 17, 1964, pp. 118-129.

STAMELMAN, Richard. « The Allegory of Loss and Exile in the Poetry of Yves Bonnefoy », *World Literature Today*, vol. 53, 1979, pp. 421-429.

STAMELMAN, Richard. « "Le cri qui perce la musique" : le surgissement de l'altérité dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », *Yves Bonnefoy*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle

(25 août – 1er septembre 1983) sous la direction de Daniel Leuwers, Paris, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, *Sud,* vol. XV (numéro spécial), ouvrage publié avec le Centre International des Lettres, 1985,
pp. 171-210.

STAMELMAN, Richard. « The 'Presence' of Memory », *L'Esprit créateur*, numéro spécial « Yves Bonnefoy », vol. XXXVI, no3, Fall 1996, p. 7.

STAROBINSKI, Jean. « Yves Bonnefoy. La poésie entre deux mondes », *Critique*,
nos385-386, juin-juillet 1979, pp. 505-522.

SULLIVAN, Adèle et CAGNON, Maurice. « *Devenir* (et *avenir*) : thèmes clés dans l'évolution poétique d'Yves Bonnefoy », in CAGNON, Maurice. *Éthique et esthétique dans la littérature française du XXème siècle*, Saratoga, Anima Libri, 1978, pp .41-59.

THÉLOT, Jérôme. *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, 280 p.

VERNIER, Richard. « Dans la certitude du seuil : Yves Bonnefoy, aujourd'hui », *Stanford French Review*, 1978, pp. 139-147.

VERNIER, Richard. « Yves Bonnefoy and the Conscience of Poetry », *Sub-stance*, no20, 1979, pp. 149-56.

VERNIER, Richard. *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Tübingen, Günter Narr Verlag / Paris, Jean-Michel Place, 1985, 118 p.

WINSPUR, Steven. « Yves Bonnefoy's Three Strikes Against the Sign », *Romanic Review*, vol. 77, no2, March 1986, pp. 155-165.

Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy, colloque organisé par le Centre de recherches sur la poésie contemporaine le 4 juin 1982, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 1983, 121 p.

Yves Bonnefoy, textes de : Alain Favre, Jean Starobinski, Richard Vernier *et al.*, revue *L'Arc*, no66, 1976, 93 p.

Yves Bonnefoy, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle (25 août – 1er septembre 1983) sous la direction de Daniel Leuwers, Paris, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, *Sud,* vol. XV (numéro spécial), ouvrage publié avec le Centre International des Lettres, 1985, 479 p.

Yves Bonnefoy, sous la direction de Jacques Ravaud, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, 325 p.

« Yves Bonnefoy et le XIXe siècle : vocation et filiation », *Littérature et nation*, no25, textes réunis par Daniel Lançon, Publications de l'Université François Rabelais, Tours, 2001, 360 p.

« Yves Bonnefoy » (dossier), *Magazine littéraire*, n°421, juin 2003, pp. 20-65.

Yves Bonnefoy. Assentiments et partages. Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Tours (9 avril-3 juillet 2005), Bordeaux, William Blake & Co, 2005, 165 p.

Yves Bonnefoy. Écrits sur l'art et livres avec les artistes. Exposition au château de Tours, 1er octobre-15 novembre 1993. Préfaces de Marc Fumaroli, Jérôme Thélot et Yves Peyré. Entretiens d'Yves Bonnefoy avec Françoise Ragot, Alain Irlandes et Daniel Lançon. Catalogue de l'exposition établi par Françoise Ragot avec le concours de Daniel Lançon, Paris, Flammarion / Tours, ABM, 1993, 188 p.

Yves Bonnefoy et l'Europe du XXème siècle, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon, Maryse Staiber, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, 495 p.

Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée, colloque international (9-11 mai 1983) organisé par l'Université de Pau, Centre de recherches sur la poésie contemporaine, 1986, « Cahiers de l'Université », 503 p.

Yves Bonnefoy, Poésie, peinture, musique, actes du colloque de Strasbourg (30 juin 1993), réunis par Michèle Finck, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1995, « Maison des sciences de l'homme », 449 p.

Yves Bonnefoy : poésie, recherche et savoirs, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Herman, 2007, 612 p.

1.4) Ouvrages et articles consacrés à d'autres poètes ou écrivains-traducteurs (en particulier ou en général)

BODENHEIMER, Alfred. *Poetik der Transformation : Paul Celan Übersetzer und übersetzt*, Tübingen, Niemeyer, 1999, 186 p.

CLICHE, Élène. « La Réécriture du texte woolfien, *The Waves* (1931), dans la traduction (1937) de Marguerite Yourcenar », *in* Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction* (Actes du colloque international de Tours, 20-22 novembre 1997), Tours, SIEY, 2000,
pp. 323-332.

COLLOT, Michel, « *Ici en deux* : André du Bouchet, poète et traducteur », *in Génétique et traduction*, cahier de critique génétique Serge Bourjea, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 147-159.

FELSTINER, John. « Translating as Transference : Paul Celan's Versions of Shakespeare, Dickinson, Mandelstam, Apollinaire », *Translating Literatures, Translating cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*, ed. by Kurt Mueller-Vollmer and Michael Irmscher, Stanford, Standford UP, 1998, pp. 165-176.

LOMBEZ, Christine. « Poésie et poétique de la traduction dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *Présence de Jaccottet*, textes réunis par Pierre Jourde, Catherine Langle, Dominique Massonaud, avec la collaboration de Françoise Rouffiat, ouvrage publié avec le concours de l'équipe *Écrire* (Traverses 19-21) de l'Université Stendhal Grenoble III, Paris, Kimé, 2007, pp. 249-263.

LOMBEZ, Christine. « Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, n°135, 2003, pp. 355-379.

LOMBEZ, Christine, *Transactions secrètes. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003, « Traductologie », 182 p.

LOUTH, Charlie. *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, Oxford, Legenda, 1998, « Studies in Comparative Literature », 270 p.

SOTOROPOULOS-PAPALEONIDAS, Irène. *Jacques Brault : théorie / pratique de la traduction : nouvelle approche problématique de la traduction poétique*, Sherbrooke, Québec, Didon, 1981, 112 p.

SOURDILLON, Jean-Marc. *Un lien radieux : essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, 2004, 311 p.

SZONDI, Peter. « The Poetry of Constancy : Paul Celan's Translation of Shakespeare's Sonnet 105, *in* SCHULTE, Rainer and José BIGUENET, *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 163-185.

VAUTOUR, Richard. *Traduction et création chez l'écrivain-traducteur*, thèse, sous la direction d'Yvon Rivard, Université McGill, Montréal, 1998, 287 p.

VIOLANTE PICON, Isabel, *« Une œuvre originale de poésie », Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Jalons », 1998, 348 p.

VISCHER, Mathilde. « La Traduction comme dialogue entre deux poétiques », *Colloquium helveticum*, vol. 36, 2005, pp. 327-340.

VISCHER, Mathilde. *Philippe Jaccottet traducteur : une esthétique de l'effacement*, Lausanne, Centre de Traduction littéraire, 2003, 135 p.

Stationen : Kontinuität und Entwicklung in Paul Celan Übersetzungswerk, hrsg. VON JÜRGEN Lehmann und Christine IVANOVIC, Heidelberg, C. Winter cop., 1997,
« Beiträge zur neueren Literatursgeschichte », n°3, 203 p.

2) Corpus théorique

2.1) Ouvrages et articles de traductologie / consacrés à la traduction en général (théorie et pratique)

AUBIN, Marie-Christine et Egan VALENTINE. *Stylistique différentielle et traduction*, Montréal, Sodilis, 2004, 223 p.

BAKER, Mona. « Towards a Methodology for Investing the Style of a Literary Translator », *Target*, vol. 12, n°2, pp. 241-266.

BALLARD, Michel. *De Cicéron à Benjamin, traducteurs, traductions et réflexion*s, Lille, Presses universitaires de Lille, 1995, 298 p.

BALLARD, Michel. « Créativité et traduction », *Target*, n°s9-11, Amsterdam, B.V. Benjamins, 1997, pp. 85-110.

BANNET, Eve Tavor. « The Scene of Translation : After Jakobson, Benjamin, de Man and Derrida, *New Literary History*, vol. 24, n°3, Summer 1993, pp. 577-593.

BASSNET, Susan et André Lefevere. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation.* Clevedon, Multilingual Matters, 1998, « Topics in Translation 11 », 143 p.

BASSNETT, Susan, BUSH, Peter. *The Translator as Writer*, London / New York, Continuum, 2006.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2003, 176 p.

BASSNET-McGUIRE, Susan. *The Manipulation of Literarure. Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985, 249 p.

BENJAMIN, Walter. « L'Abandon du traducteur », trad. Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR*, vol. X, n°2, pp. 13-39.

BENJAMIN, Walter. « The Task of the Translator. An Introduction to Baudelaire's *Tableaux parisiens* », *Illuminations*, edited and with an introduction by Hannah Ahrendt, trans. By Harry Zohn, New York, Schocken books, 1969, pp. 69-82.

BERMAN, Antoine. « L'Âge de la traduction : "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire », *La Traduction-poésie : à Antoine Berman.* Martine Broda (dir.), Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 1999, pp. 11-37.

BERMAN, Antoine. « Au début était le traducteur », *TTR*, vol. XIV, n°2, 2e semestre 2001, pp. 15-18.

BERMAN, Antoine. « Critique, commentaire et traduction : quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot », *Po&sie*, n°37, 1988, pp. 88-106.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*. *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, « Tel », 311 p.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, NRF Gallimard, 1995, « Bibliothèque des idées », 278 p.

BERMAN, Antoine. « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *T.E.R*, « Les Tours de Babel. Essais sur la traduction », Mauvezin, Trans-Europe Repress, 1985, pp.31-150.

BERMAN, Antoine. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, « L'ordre philosophique », 141 p.

BERMAN, Antoine. « La Traduction et ses discours », *Meta*, vol. 34, n°4, 1989, pp. 672-679.

BERMAN, Antoine. « Tradition – Translation – Traduction », *Po&sie*, n°47, Paris, Belin, 1988, pp. 85-98.

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec* (1968-1988), avec une préface d'Antoine Berman, Longueil, Le Préambule, 1990, « l'Univers des discours », 347 p.

BROWER, Reuben A. (ed.), *On translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press / New York, Oxford University Press, 1966, 296 p.

CARY, Edmond. *Comment faut-il traduire ?* Introduction, bibliographie et index de Michel Ballard, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, 94 p.

CHAPDELAINE, Annick et Gillian LANE-MERCIER. *Faulkner. Une expérience de retraduction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, 183 p.

CONENNA, Mirella et Domenico d'ORIA, « Traduction, lectures d'écritures », *Langue française*, n°51, mars 1981, pp. 77-81.

DE MAN, Paul. « "Conclusions" Walter's Benjamin's "The Task of the Translator", Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983, *Yale French Studies*, n°69, « The Lesson of Paul de Man », 1985, pp. 25-46.

DERRIDA, Jacques. « Des Tours de Babel », *in Difference in Translation*, with an introduction by J.F. Graham, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp.165-247.

DERRIDA, Jacques. « What Is a "Relevant" Translation ? », *Critical Inquiry*, vol. 27, n°2, Winter 2001, pp. 174-200.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 2007, 460 p.

ECO, Umberto. *Experiences in Translation*, trans. By Alastair McEwen, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2001, X-135 p.

ECO, Umberto. « Traduction en langue parfaite », *Actes des dixièmes assises de la traduction littéraire ATLAS*, Arles, Actes Sud, 1993, pp. 191-207.

EDWARDS, Michael. « The Dialectic of Translation », *PN Review*, vol. VII, n°6, pp. 46-51.

EDWARDS, Michael. « Translation and Repetition », *Translation and Literature*, vol. VI, n°1, 1997, pp. 48-65.

ETKIND, Efim. « La stylistique comparée, base de l'art de traduire », *Babel*, vol. 13, n°1, 1967, pp. 23-30.

FOLKART, Barbara. « Métatextualité et traduction », *Canadian Review of Comparative Literature*, Dec. 1986, pp. 548-584

FOLKART, Barbara. « La Fonction heuristique de la traduction », *Meta*, vol. 35, 1, 1990, pp. 37-44.

FOLKART, Barbara. *Le Conflit des énonciations*. *Traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, 1991, « L'Univers des discours », 481 p.

FOLKART, Barbara. « Modes of Writing : Translation as Replication or Invention », *Romance Language Annual : RLA*, vol. 5, 1993, pp. 15-22.

FONTANET, Mathilde. « Temps de créativité en traduction », *Meta*, vol. L, 2, 2005, pp. 432-447.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, 467 p.

GODARD, Barbara. « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », *TTR*, vol. XIV, n°2, 2e semestre 2001, pp. 49-82.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. « Écriture, traduction, liberté », *in Revue d'Esthétique*, n°12 (nouvelle série), 1986, pp. 157-163.

HENRY, Jacqueline. « La Fidélité, cet éternel questionnement. Critique de la morale de la traduction », *Meta*, vol. 40, n°3, 1995, pp. 367-371.

HERMANS, Theo. « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target*, vol. 8, n°1, pp. 23-48.

ISRAËL, Fortunato. « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », *La Liberté en traduction*, actes du colloque tenu à l'E.S.I.T. les 7, 8 et 9 juin 1990, publié avec le concours du Centre de Recherche en traductologie, Université Paris III, Paris, Didier érudition, 1981, pp. 17-41.

JONES, D.G. « Raisons d'être de la traduction », *Ellipse*, n°21, 1977, pp. 58-91.

JUN, Xu. « Réflexions sur les études des problèmes fondamentaux de la traduction », *Meta* vol. XLIV, n°1, 1999, pp. 44-60.

KELLY, L.G. *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*, New York, St Martin's Press, 1979, 282 p.

KIBÉDI VARGA, Aron. « Poétique de la traduction », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3, 1997, pp. 437-447.

KUSSMAUL, P. *Training the Translator*, Amsterdam / Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co., 1995, 176 p.

LADMIRAL, J.R., MESCHONNIC, H. « Poésie de… / Théorèmes pour … la traduction », *Langue française*, n°51, mars 1981, pp. 3-18.

LADMIRAL, J.R. *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, 275 p.

LAMBERT, José, and Hendrik VAN GORP, « On Describing Translations », *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. by Theo Hermans, New York, St Martin's Press, 1985, 249 p.

LANE-MERCIER, Gillian. « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur », *TTR*, vol. XIV, n°2, 2e semestre 2001, pp. 83-97**.**

LANE-MERCIER, Gillian. « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation ? », *TTR*, vol. 11, n°1, pp. 65-88.

LARBAUD, Valéry. *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, « Tel », 341 p.

LAROSE, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1989, 336 p.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and Literary Fame*, London, Routledge, 1992, 176 p.

LEFEVERE, André, *Translating Literature : Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New-York, Modern Language association of America, 1992, 165 p.

LOMBEZ, Christine. « Réécriture et traduction », *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, textes réunis par Jean-Paul Engélibert et Yen Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, pp. 71-79.

LÖRSCHER, Wolfgang. *Translation performance, translation process and translation strategies : a psycholinguistic investigation*, Tübingen, Gunter Narr, 1991, 397 p.

MESCHONNIC, Henri. « Alors la traduction chantera », *Revue d'esthétique*, n°12, 1986, pp. 75-90.

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, 185 p.

MESCHONNIC, Henri. « La force dans le langage », *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre de Henri Meschonnic.* Sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 8-19.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique I*, Paris, Paris, NRF / Gallimard, 1970, « Le Chemin », 178 p.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la traduction*, Paris, NRF / Gallimard, 1973, « Le Chemin », 457 p.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire***,** Lagrasse, Verdier, 1999, 468 p.

MESCHONNIC, Henri. « Les problèmes de la traduction », *Europe*, n°449, Paris, 1966, pp. 216-220.

MESCHONNIC, Henri. « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, n°27 (« La Traduction »), 1972, pp. 49-54

MESCHONNIC, Henri. « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta*, vol. 40, n°3, 1995, pp. 514-517.

MESCHONNIC, Henri. « Sur l'importance d'une poétique de la traduction », *Études de lettres*, n°4, 1989 (oct.-déc.), p.5-16.

MESCHONNIC, Henri and Anthony PYM (intro. and translation), « Texts on Translation », *Target, International Journal of Translation Studies*, vol. 15, n°2, 2003, pp. 337-353.

MICHON, Pascal. « Poétique restreinte, poétique généralisée », *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre de Henri Meschonnic.* Sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Paris, Honoré Champion, 2000, pp.23-37

MIERZSIEN, Yves. « La Mise en mots est une mise à mort », *Ellipse*, n°21, 1977, pp.120-123.

MOUNIN, George. *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Margada, 1976, 276 p.

MOUNIN, George. *Les Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, NRF / Gallimard, « Bibliothèques des Idées », 1963, 296 p.

MUNTANER, Jaume Pérez. « La traduction comme création littéraire », *Meta*, vol. 38, n°4, 1993, pp. 637-642.

NEPVEU, Pierre, « Traduction, écriture, lecture », *Ellipse*, n°21, 1977, pp. 118-119.

NOUSS, Alexis. « Éloge de la trahison », *TTR*, vol. 14, n°2, 2e semestre 2001, pp. 167-181.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, 283 p.

PETRILLI Susan and PONZIO Augusto, « Dialogue and Otherness », *in* PETRILLI Susan and PONZIO Augusto, *View in Literary Semiotics*, translated from Italian and edited by Susan Petrilli, New York / Ottawa / Toronto, Legas, 2003, pp. 89-94.

PETRILLI, Susan. « Text metempsychosis and the racing tortoise. Borges and translation », *in* PETRILLI Susan and PONZIO Augusto, *View in Literary Semiotics*, translated from Italian and edited by Susan Petrilli, New York / Ottawa / Toronto, Legas, 2003, pp. 59-76.

PLASSARD, Freddie. *Lire pour traduire*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007, 323 p.

PONZO, Augusto. « The Same Other. The Text and its Translation », *in* PETRILLI Susan and PONZIO Augusto, *View in Literary Semiotics*, translated from Italian and edited by Susan Petrilli, New York / Ottawa / Toronto, Legas, 2003, pp. 75-88.

PYM, Anthony. *Pour une éthique du traducteur*. Arras / Ottawa, Artois Presses Université / Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, 220 p.

PYM, Anthony *Translation and Text Transfer : An Essay on the Principles of Intercultural communication*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, 228 p.

REISS, Katarina. *La Critique des traductions, ses possibilités, ses limites*, traduit de l'Allemand par C. Bocquet, Arras, Cahiers de l'Université d'Artois n°23, 2002, Artois Presses Université, « Traductologie », 2002, 166 p.

RICOEUR, Paul. « Le Paradigme de la traduction », *Esprit*, 1999, n°253, pp. 8-19.

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2005, 68 p.

ROBINSON, Douglas. *The Translator's Turn.* Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1991, 318 p.

ROBINSON, Douglas. *Who translates ? Translator Subjectivities beyond reason*, Albany, State University of New York Press, 2001, 208 p.

SCHIAVI, Giuliana. « There's Always a Teller in a Tale », *Target*, vol. 8, n°1, 1996, pp. 1-21.

SCHULTE Rainer and John BIGUENET, *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, 254 p.

SIMON, Sherry. « Antoine Berman ou l'absolu critique », vol. *TTR*, vol. 14, n°2, 2e semestre 2001, pp.19-29.

STEINER, Georges. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York / London, Oxford University Press, 1975, 507 p.

STRATFORD, Philip, « Translation as Creation », *Figures in a Ground*, éd. Bessai & Jackal (Saskatoon, Western Producers Prairie Books), 1978, pp. 9-18.

TABER, Charles R. « Traduire le sens, traduire le style », *Langages,* n°27 (« La Traduction »), 1972, pp. 56-63

TOPER, Pavel. « La traduction en tant qu'œuvre artistique », *Babel*, vol. 25, n°1, 1979, pp. 7-10.

VAUTOUR, Richard. *Traduction et création chez l'écrivain-traducteur*, thèse de Doctorat, sous la direction d'Yvon Rivard, Université McGill, 1998, 287 p.

VAUTOUR, Richard. « Trois paroles épistémologiques chez Antoine Berman », *Meta*, vol. 43, n°3, 1998, pp.1-8.

VEGLIANTE, Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996, 228 p.

VENUTI, Lawrence. « Retranslations : The Creation of Value », *Bucknell Review*, vol. 74, n°1, 2004, pp. 25-38.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*, London / New York, Routledge, 1998, 210 p.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 1995, « Translation studies», 353 p.

VIDAL, Bernard. « Communication, traduction et transparence : de l'altérité du traducteur », *Meta*, vol. 40, n°3, 1995, pp. 372-378.

VINAY, Jean-Paul et Jean DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1971, 331 p.

WHITFIELD, Agnes. « Lost in Syntax : Translating Voice in the Literary Essay », *Meta*, vol. 41, n°1, 2000, pp. 113-126.

WILHELM, Jane Elisabeth. « Herméneutique et traduction : la question de "l'appropriation", ou le rapport du "propre", à "l'étranger" », *Meta*, vol. 49, n°4, 2004, pp. 768-776.

WOODSWORTH, Judith. « Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire », *TTR,* vol. I, n°1, 1er semestre 1988, pp. 115-126.

WUIMART, Françoise. « Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures », *Meta*, vol. 35, n°1, 1990, pp. 236-242.

Discourse and the Translator, ed. by B. Hatim & I. Mason, Harlow / London / New York, Pearson Education / Longman, 1990, 258 p.

Maping Literature : The Art and Politics of Translation, ed. by David Homel and Sherry Simon, Montréal, Véhicule Press, 1988, 125 p.

The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation, edited by James S. Holmes, Frans de Haan & Anton Popovic, The Hague / Paris, Mouton, 1970, 232 p.

The Oxford Guide to Literature in English Translation, ed. by Peter France, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000, 656 p.

Relations discursives et traduction, textes réunis par M. Ballard, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, « Étude de la traduction », 297 p.

Le Sens en Traduction, éd. Marianne Lederer, Caen, Lettres modernes Minard, « Cahiers Champollion », 10, 2006, 356 p.

Traductologie, linguistique et traduction, études réunies par Michel Ballard et Ahmed El Katadi, Arras, Arras Presses Université, 2003, 305 p.

Translating Selves. Experience and Identity Between Languages and Literatures, ed. by Paschalis Nikolaou & Maria-Venetia Kyritsi, with a foreword by Mona Baker, London / New York, Continuum, 2008, 202 p.

Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies, ed. by Manuela Perteghella & Eugenio Loffredo, London / New York, Continuum, 2006, 197 p.

Translation, Translation, ed. with and introduction by Susan Petrilli, Amsterdam / New York, 2003, 660 p.

The Translator as Writer, ed. by Susan Bassnet and Peter Bush, London / New York, Continuum, 2006, 228 p.

2.2) Ouvrages et articles sur la traduction de la poésie

BLY, Robert. *The Eight Stages of Translation,* with a selection of poems and translations, Boston, Rowan Tree Press, 1986, 107 p.

BRAULT, Jacques. « Remarques sur la traduction de la poésie », *Ellipse*, n°21, 1977, pp. 10-31.

BACKÈS, Jean-Louis. « Poétique de la traduction », *Revue d'histoire littéraire de la France,* 1997, n°3, pp. 437-447.

BASSNET, Susan. « Transplanting the seed », *in* BASSNET, Susan et André LEFEVERE. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation.* Clevedon, Multilingual Matters, « Topics in Translation 11 », pp. 57-75 (ch. IV).

BEAUGRANDE, Robert de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assen, Van Gorcum, 1978. 186 p.

COLLOT, Michel, « *Ici en deux* : André du Bouchet, poète et traducteur », *in Génétique et traduction*, cahier de critique génétique Serge Bourjea, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 147-159.

CONSTANTINE, David. « Translation Is Good for You », *in A Living Language*, Tarset, Bloodaxe Books, « Newcastle / Bloodaxe Poetry Series 2 », 2004, pp. 7-25.

COWAN, Judith. « The Translation of Poetry», *Ellipse*, n°21, 1977, pp.101-104

ESTEBAN, Claude. « Traduire », *Argile*, n°22, printemps 1980, pp.72-91.

ETKIND, Efim. « Le problème de la métatraduction », *in Revue d'esthétique* n°12 (nouvelle série), 1986, pp. 17-22

ETKIND, Efim. *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, traduit par W. Troubetzov, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982, 298 p.

FITS, Dudley. « The Poetic Nuance », *in* BROWER, Reuben, *et al.*, *On Translation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1959, pp. 31-46

FOLKART, Barbara. *Second Findings. A Poetics of Translation*. Ottawa, University of Ottawa Press, 2007, 562 p.

GUILLEVIC, Eugène. « Traduire la poésie », *Colloquium Helveticum./ Cahiers suisses de littérature générale et comparée,* n°3, 1986, Berne / Frankfurt am Main / New York, pp. 87-98.

HONIG, Edwin. *The Poet's Other Voice : Conversations on Literary Translation*, Amherst, Univ. of Massachusetts Press, 1985, 287 p.

KAYRA, Erol. « La traduction poétique : exemples empruntés à Paul Valéry et Junus Emre », *Diogenes*, n°164, oct.-déc. 1993, pp. 73-87.

KAYRA, Erol. « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique », *Meta*, vol. 43, n°2, 1998, pp. 1-8.

KLIEMKIÉVICZ, Aurélia. « Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme », *Meta*, vol. 45, n°2, 2000, pp. 175-192.

LARANJEIRA, Mário. « Sens et signifiance in la traduction poétique », *Meta*, vol. 51, n°2, 1996, pp. 217-222.

LAROSE, Robert, et Daniel SLOTE. « L'analyse structurale en traduction poétique », *Meta*, vol. 23, n°1, pp. 47-62.

LECLERC, Guy. « Traduire la poésie, c'est faire de la poésie », *Revue d'esthétique*, n°12, 1987, pp. 107-119.

LEFEVERE, André. *The Translation of Poetry : Seven Strategies and a Blueprint*, Assen, Van Gorcum, 1975, « Approaches to Translation Studies », n°3, 122 p.

LOTMAN, Iouri, « Le problème de la traduction poétique », *Change*, n°14, 1973, pp. 14-18.

MAISONNEUVE, Roland. « La musique du mot et du concept, ou certains problèmes de la traduction poétique », *Meta*, 23, n°1, pp. 73-85.

MATHEWS, Jackson. « Third Thoughts on Translating Poetry », *in* BROWER, Reuben *et al.*, *On Translation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1959, pp. 67-77.

MESCHONNIC, Henri. « Transformations du traduire et altérité », *Rencontres sur la poésie moderne* (4èmes, 1988, École Normale Supérieure), Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, 153 p.

MIDDLETON, Christopher. « Translating as a Species of Mime », *Jackdaw Jiving : Selected Essays on Poetry and Translation*, Manchester, Carcanet, 1998, pp.129-138.

NAKAJI, Yoshikazu. « L'Œuvre poétique entre traduction et création », *Littérature*, n°125, 2002, pp. 66-72.

OSERS, Ewald. « Some Aspects of the Translation of Poetry », *Meta*, vol. 23, n°1, 1978, pp. 7-19.

PERGNIER, Maurice. « La traduction comme exégèse : le cas de la poésie », *TTR-Poésie, cognition, traduction II*, vol. 12, n°1, 1er semestre 1999, pp. 159-169.

PICON, Gaëtan. *L'Usage de la lecture*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1961, 398 p.

RAFFEL, Burton. *The Art of Translating Poetry*. University Park / London, The Pennsylvania State University Press, 1988, 206 p.

RAFFEL, Burton. « How To Read a Translation : Poetry », *Books Abroad*, vol. 41, n°3, 1967, Summer, p. 279.

RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, 253 p.

SANTOS, Sherod, « À la recherche de la poésie perdue », *The American Poetry Review*, May / June 2000, vol. 29, n°3, pp. 9-14.

SAUTER, Roger, « La signifiance en poésie est-elle traduisible ? », *Poésie, traduction, retraduction*, *Transfer(t) : travaux de traductologie franco-allemands Montpellier-eidelberg*, n°1, textes réunis par Christine Lombez, cahier coordonné par Roger Sauter, publications de l'Université de Montpellier III, 2004, pp. 43-66

SCHNEIDER, Albert. « La traduction poétique », *Meta*, vol. XXIII, n°1, p.20-36.

SCOTTO, Fabio. « Se traduire en l'autre », *Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, textes réunis par Ghjacumu Thiers, avec le concours de Francescu Michel Durazzo, Centre Culturel Universitaire, Université de Corse, Ajaccio, Albiana, « Baratti Isule literarie / des îles littéraires », 2003, p. 354-361.

STEINER, Georges. « Introduction », *in The Penguin Book of Modern Verse Translation*, Harmondswoth, Penguin, 1966, pp. 21-35.

STEINER, Georges. « To Traduce or Transfigure. On Modern Verse Translation », *Encounter*, vol. 27, n°2, 1966, pp. 28-44.

TOMLINSON, Charles, « Introduction », *in The Oxford Book of Verse in English Translation*, chosen and edited by Charles Tomlinson, Oxford / New York, 1980, XVIII-608 p.

TOMLINSON, Charles, « The Poet as Translator », *Metamorphoses. Poetry and Translation*, Manchester, Carcanet, pp. 21-30.

VOLDENG, Evelyne. « La Traduction poétique : duplication ou dérivation textuelle d'une langue à l'autre ? », *in La Traduction : l'universitaire et le praticien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, pp. 150-159.

Review of Two Worlds. French and American Poetry in Translation (proceedings of the conference held April 4-6, 2003 at the Doheny Memorial Library, University of Southern Carolina), ed. by Béatrice Mousli, Los Angeles, Otis Books / Seismiciy Edition, 2005, 148 p.

Traduction et poésie, textes réunis par Inès Oseki-Depré, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 282 p.

La Traduction-poésie : à Antoine Berman, sous la direction de Martine Broda, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, 208 p.

La Traduction-poésie, préparé par Sylvaine Marandon, Groupe d'études et de recherche britannique, 1984, 225 p.

The Translation of poetry, ed. by Allen Tate, published for the Library of Congress by Gertrude Clarke Whittall Poetry and Literature Fund, Washington, 1972, U.S. Governement Printing Office, Washinton D.C, 40 p.

Un Échange de commentaires sur la traduction de la poésie, textes réunis par Ghjacumu Thiers, avec le concours de Francescu Michel Durazzo, Centre Culturel Universitaire, Université de Corse, Ajaccio, Albiana, 2003, « Baratti Isule literarie / des îles littéraires », 375 p.

2.3) Ouvrages et articles sur la traduction théâtrale

BASSNET-McGUIRE, Susan. « Translating for the Theatre : the Case against Performability », *TTR*, vol. 4, n°1, 1991, pp. 99-111.

BASSNET-McGUIRE, Susan. « Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », *in The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation*, ed. by Theo Hermans, London, Croom Helm, 1985, pp. 83-102.

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1990, « l'Univers des discours » 347, pp. 107-124.

CHE SUH, Joseph, « Compounding Issues on the Translation of Drama / Theatre Texts », *Meta*, vol. XLVII, n°1, 2002, pp. 51-57.

KOUSTAS, Jane. « Traduire ou ne pas traduire le théâtre : l'approche sémiotique », *TTR*, vol. I, n°1, pp. 127-138.

LADOUCEUR, Louise. *Making the Scene. La Traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Nota bene, 2005, 281 p.

LADOUCEUR, Louise. « Normes, fonctions et traduction théâtrales », *Meta*, vol. 40, n°1, 1995, pp. 31-38.

2.4) Linguistique, sémiotique, stylistique, critique littéraire

BAXTER, Leslie A. « Dialogues of Relating », *Dialogue. Theorizing Difference in Communication Studies*, ed. by Rob Anderson, Leslie A. Baxter, Kenneth N. Cissna, Thousands Oaks, London / New Delhi, Sage Publications, 2004, pp. 107-124.

BENJAMIN, Walter. « Allegory and Trauerspiel », *in The Origin of German Tragic Drama*, trans. by John Osborne, London / New York, Verso, 1998, 256 p.

BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, 366 p.

DAVIDSON, D. et G. HARMAN (eds), *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel, 1972, 769 p.

EDWARDS, Michael. « Dialectique du rêve et du réel », *in Vérité poétique et vérité scientifique : offert à Gilbert Gadoffre*, sous la dir. de Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 83-109.

FLETCHER, Angus. *Allegory : the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990, XII-418 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 2 volumes (257 et 317 p.)

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 507 p.

KOWZAN, Tadeus, *Littérature et spectacle*, The Hague et Paris, Mouton, 1976, 240 p.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, « Tel », 645 p.

KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*. Paris, Seuil, 1981, « Points », 327 p.

MAN, Paul de. « Lyric and Modernity », *in Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971, pp. 166-186.

MAN, Paul de. « The Rhetoric of Temporality », *in Interpretration : Theory and Practice*, Charles S. Singleton ed., Baltimore, John Hopkins University Press, 1969, pp. 173-209.

MARTIN, Jean-Pierre. « Le critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, vol. 39, n^o1, 2003, pp. 13-22.

MESCHONNIC, Henri. *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, 547 p.

SAUSSURE, Louis-Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, éd. critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1982, « Bibliothèque scientifique », 509 p.

SPIVAK, Gayatri. « Allégorie et histoire de la poésie. Hypothèses de travail », *Poétique*, vol. II, n^o8, 1972, pp. 427-441.

SPIVAK, Gayatri. « Thoughts on the Principle of Allegory », *Genre*, vol. 5, December 1972, pp. 327-352.

ÜBERSFELD, Anne. Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982. 309 p.

2.5) Philosophie, herméneutique

BUBER, Martin. *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, Schneider, 1973, 323 p.

BUBER, Martin. *Je et tu*, traduit de l'allemand par G. Bianquis ; avant-propos de Gabriel Marcel ; préface de Gaston Bachelard, Paris, Aubier Montaigne, 1969, 172 p.

DERRIDA, Jacques. *The Ear of the Other*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985, 190 p.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 2001, 435 p.

DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, P.U.F, 1967, 120 p.

GADAMER, Hans Georg. *Truth and Method*, New York, Crossroad, 1988, 581 p.

HEIDEGGER, Martin. *On the Way to Language*, trans. By Peter D. Herz, New York, Harper and Row, 1971, 200 p.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*, trans. By Albert Hofstadter, New York, Ben Harper and Row, 1971, 229 p.

HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm, *Esthétique*, traduit par W. Jankélévitch, Paris, Aubier Montaigne, 1964-65, 8 vol.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. *Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus, Nijhoff, 4e édition, 1971, XVII-286 p.

NANCY, Jean-Luc, *The Birth to Presence*, trans. By Brian Holmes and others, Stanford, Stanford University Press, 1993, 423 p.

SOKOLOWSKI, Robert. *Presence and Absence. A Philosophical Investigation of Language and Being*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1978, 188 p.

3. Corpus Shakespearien

3.1) Ouvrages et articles sur les traductions de Hamlet / de Shakespeare

BAILEY, Helen Phelps. *Hamlet in France : from Voltaire to Laforgue (with an epilogue)*, Genève, Droz, 1964, 180 p.

BOGDETSKAYA, L.D, *et al.*, *International Scientific Conference : « Shakespeare and World Literature », Theses of Reports*, Bishkek, Kyrgyz Gosudarnstvennii Universitet, 1993, 59 p.

BROWER, Reuben. « Poetic and dramatic design in versions and Translations of Shakespeare », *in Mirror and Mirror : Translation, Imitation, Parody*. Cambridge, MA, Harvard Univ. Press, pp. 139-148.

CLAUDE, Jean. « Un travail théâtral à deux mains : Gide et Barrault devant *Hamlet* », *in Chemins ouverts : mélanges offerts à Claude Sicard*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 241-248.

COLLINGTON, Jean. « Gide et *Hamlet* », *Revue des lettres modernes*, nos280-284, 1971, pp. 105-112.

CONEJERO, Manuel Angel. *Rhetoric, Theatre and Translation*, Valencia, Fundacioń Shakespeare de Espãna, 1991, 77 p.

CONEJERO, Manuel Angel. « Translation as rewriting », *Shakespeare Worldwide*, vol. 14-15, 1995, pp. 205-220.

DELABATISTA, Dirk. « Shakespeare in Translation : A Bird's Eye View of Problems and Perspectives », *Ilha do Desterro*, n°36, 1999, pp. 15-27.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Esquisse d'une problématique de la traduction shakespearienne », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n°s 92-94, 1999, pp. 39-48.

DÉPRATS, Jean-Michel. « "I do not know what poetical is" : sur quelques problèmes de traduction poétique », *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 françaises Shakespeare (ouvrage publié avec le centre national du livre), pp. 185-212.

DÉPRATS, Jean-Michel. « On traduit pour la voix et le corps des acteurs », propos recueillis par Gilles Costaz, *Magazine littéraire*, n°393, « William Shakespeare », décembre 2000, pp. 46-49.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Palimpsestes*, n°1, « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 1987, p. 53-66.

DÉPRATS, Jean-Michel. « La Traduction : le tissu des mots », *in* Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, trad. Jean-Michel Déprats, Comédie française / Sand, Paris, 1987, pp. 140-144.

DÉPRATS, Jean-Michel. « La Traduction au carrefour des durées », *L'Annuaire* théâtral, n°24, 1998, pp. 52-68.

DÉPRATS, Jean-Michel. « La troisième langue », *Théâtre aujourd'hui*, n°6, « Shakespeare. La Scène et ses miroirs. *Hamlet, La Nuit des rois* », Roger François Gauthier : directeur de publication, Paris, Centre national de la recherche pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, 1998, pp. 50-54.

DÉPRATS, Jean-Michel. « On traduit la voix et le corps des acteurs », propos recueillis par Gilles Costaz, *Magazine littéraire*, n°393, « William Shakespeare », décembre 2000, pp. 46-48.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *Degrés*, 2001, pp.107-108.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Problématiques de la traduction shakespearienne », *in Translating / Traduire / Tradurre Shakespeare*, Irène Weber Hending éd., Centre de traduction littéraire de Lausanne, n°40, 2001, pp. 23-54.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *in Shakespeare : Tragédies*, t. I, Paris, Gallimard, 2002, « La Pléiade », pp. LXXXIX-CXXI.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Translation at the Crossroads of the Past and Present », *in Translating Shakespeare for the Twenty first Century*, ed. by Rui Carvalho Homem and Ton Hoenselaars, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004, « Studies in Literature », pp. 65-78.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Translating Shakespeare's Stagecraft », *Shakespeare and the Language of Translation*, ed. by Ton Hoenselaars, London, The Arden Shakespeare, 2004, pp. 133-147.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Translation at the Intersections of History », *in* BRISTOL, Michael, *Shakespeare and Modern Theatre*, 2001, pp. 75-92.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Translating Shakespeare for the Theatre », *Shakespeare Yearbook*, n°5, 1995, pp. 345-358.

DERRIDA, Jacques. « What is a "Relevant" Translation ? », *Critical Inquiry*, vol. 27, n°2, Winter 2001, pp.174-200

DONNER, H.W. « Some Problems of Shakespearean Translation », *Shakespeare Translation,* Tokyo, Yushodo Shoten LTD., vol. I, 1974, p.1-14.

DRILLON, Jacques. « Traduire Shakespeare ou la trahison par révérence. Sous l'invocation de Salomon », *Le Roi Lear*, transcription pour la scène française de Jacques Drillon, Paris, Actes Sud, 1998, pp. 9-39.

FEIJÓ, Antonio M. « Practically Speaking : On Translating *Hamlet* », *in Translating Shakespeare for the Twenty first Century*, ed. by Rui Carvalho Homem and Ton Hoenselaars, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004, pp. 193-202

GIDE, André. « Avant-propos », *in Shakespeare : Œuvres complètes*, avant-propos d'André Gide, introduction générale et textes de présentation d'Henri Fluchère, Paris, Gallimard, 1959, « La Pléiade », pp. IX-XVI.

HAMBURGER, Michael. « "If it be now" : The Knocking of Fate – Reading Shakespeare for Translation », *in Translating Shakespeare for the Twenty first Century*, ed. by Rui Carvalho Homem and Ton Hoenselaars, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004, pp. 117-128.

HEYLEN, Romy. *Translation, Poetics and the Stage*. *Six French Hamlets*, London and New York, Routledge, 1993, « Translation Studies », 170 p.

HERSANT, Patrick. « Shakespeare en miroir : Pierre-Jean Jouve », *Études Épistémè,* n°6, 2004, pp. 16-24.

HOENSELAARS, Ton. « Between Heaven and Hell : Shakespeare Translation, Adaptation and Criticism from a Historical Perspective », *Yearbook of English Studies*, vol. 36, n°1, 2006, pp. 50-64.

HOMEM, Rui Carvalho (ed. and intro.), Ton HOENSELAARS (ed.). *Translating Shakespeare for the Twenty First Century*, Amsterdam (Netherlands), Rodopi, 2004, 269 p.

HUGO, Victor. « Préface pour la nouvelle traduction de Shakespeare », *Œuvres complètes*, Paris, F. Bouvet, 1963, pp. 1441-1444.

JACKSON, John E. « What's in a sonnet ? Translating Shakespeare », *Translating / Traduire / Tradurre Shakespeare*, Irène Weber Hending éd., Centre de traduction littéraire de Lausanne, n°40, 2001, pp. 57-73.

LAMBERT, José. « Shakespeare en France au tournant du XVIII[e] siècle. Un dossier européen », *in European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, ed. by Dirk Delabatista and Lieven D'hulst, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 1993, pp. 25-39.

LAMBERT, Laddina Bezzola (ed. and intro.), Balz ENGLER. *Shifting the Scene : Shakespeare in European Culture*, Newark (DE), University of Delaware Press, 2004, 308 p.

LENGELER, Rainer. *Shakespeares Sonnette in deutscher Übersetzung*, Stefan George und Paul Celan, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989, 46 p.

LIEBLEIN, Leanore. « "Cette belle langue" : the "tradaptation" of Shakespeare in Quebec », *Shakespeare and the Language of Translation*, ed. by Ton Hoenselaars, London, The Arden Shakespeare, 2004, pp. 133-147.

LUKEŠ, Milan. « Translator's Choice (Reducing and Multiplicity of Meaning in Translations of Shakespeare) », *Shakespeare Translation*, Tokyo, Yushodo Shoden LTD., 1979, pp. 1-16.

MAQUERLOT, Jean-Pierre (modérateur). « Traduire Shakespeare aujourd'hui », *Shakespeare et la France*, édité par Patrica Dorval, pp. 275-293.

MARKOWICZ, André. « Un tressage allégorique », *Théâtre aujourd'hui*, n°6 : « Shakespeare. La Scène et ses miroirs. *Hamlet, La Nuit des rois* », Roger François Gauthier : directeur de publication, Paris, Centre national de la recherche pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, 1998, pp. 62-69.

MARTEL, Frédéric. « Comment traduire *Hamlet* ? », *Magazine littéraire*, n°393, « William Shakespeare », décembre 2000, pp. 50-52.

MARTEL, Frédéric. « Shakespeare en français », *Magazine littéraire*, n°393, « William Shakespeare », décembre 2000, pp. 49-50.

MORSE, Ruth. « Reflections in Shakespeare Translation », *Yearbook of English Studies*, vol. 36, n°1, 2006, pp. 79-89.

NOËL, Jean-Claude. « L'art de la traduction chez Schwob et chez Gide, à partir de leurs traductions de l'*Hamlet* de Shakespeare », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1969, n°34, pp. 173-211.

PONS, Christian. « Les Traductions de *Hamlet* par des écrivains français », *Études anglaises*, vol. 13, n°2, 1960, pp. 116-129.

PUJANTE, A. Luis (ed. and intro.), Ton HOENSELAARS (ed. and intro.), Stanley WELLS. *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, Newark (DE) / London (England), University of Delaware Press / Associated UP, 2003, 274 p.

ROUSSEAU, André-Michel. « Métamorphose ou anamorphose : les visages successifs de Shakespeare en français », *Revue canadienne de littérature comparée*, printemps 1980, pp. 213-222.

ROUX, Jean-Louis. « Traduire Shakespeare : entre ravissement et cauchemar », *Jeu*, n°56, 1990, pp. 82-84.

SCHNYDER, Peter. « André Gide, traducteur d'*Hamlet*; une apostille », *in Texte et théâtralité*, mélanges offerts à Jean Claude, édités par Raymonde Robert, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000, « Le texte et ses marges », pp. 53-66.

SERPIERI, Alessandro. « Translating Shakespeare : A Brief Survey on some Problematic Areas », *in Translating Shakespeare for the Twenty first Century*, ed. by Rui Carvalho Homem and Ton Hoenselaars, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004, pp. 27-50.

SERPIERI, Alessandro. « Translation and Performance », *Shifting the Scene : Shakespeare in European Culture*, ed. by Ladina Bezzola Lambert and Balz Engler, Newark, University of Delaware Press, 2004, pp. 258-281.

SHURBANOV, Alexander. « The Shakespeare Sound in Translation », *Shifting the Scene : Shakespeare in European Culture*, ed. by Ladina Bezzola Lambert and Balz Engler, Newark, University of Delaware Press, 2004, pp. 239-257.

TOURY, Gideon. « Hamlet's monologue into Hebrew », *in Descriptive translation and beyond*, Amsterdam / Phildadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, pp. 193-205.

TRONCH PÉREZ, Jésus. « Teaching *Hamlet* Through Translation », *in* KLIMAN, Bernice W. (ed. and intro.), *Approaches to Teaching Shakespeare's* Hamlet, New York, MLA, 2001, vol. 14, pp. 66-72.

WATSON-WILLIAMS, Helen, « The *Hamlet* of André Gide », *Essays in French Literature*, vol. 10, 1973, pp. 40-63.

WILLEMS, Michèle, « *Hamlet* in France » (essai pour l'édition Variorum de la pièce, préparée sous la direction de Bernice Kliman pour la MLA), http://hamletworks.mit.edu/BIBL/____HamFra.htm.

Shakespeare and the Language of Translation, ed. by Ton Hoenselaars, London, Arden, 2004, 346 p.

3.2) Ouvrages et articles sur *Hamlet*

ALDUS, P.J. *Mousetrap: Structure and Meaning in* Hamlet, Toronto, University of Toronto Press, 1977, 235 p.

BLOOM, Harold. *Hamlet : Poem Unlimited*. New York, Riverhead books, 2003, 154 p.

BONNEFOY, Yves. « Hamlet et la couleur », *in* HIDDLETON, James. *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp.167-183.

BRADLEY, A.C. *Shakespearean tragedy : lectures on* Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, 2nd edition, London, Macmillan, 1985, 432 p.

DODSWORTH, Martin. *Hamlet closely observed*, London / Dover, Athlone Press, 1985, 316 p.

CANTOR, Paul Arthur. *Shakespeare, Hamlet. A Student Guide*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2004, second edition, 101 p.

EDWARDS, Michael. « Sur un vers d'Hamlet », *Leçon inaugurale faite le jeudi 7 décembre 2000* – Collège de France, Chaire européenne, Paris, Collège de France, 2001 (mise en page et impression : Bialec, Nancy, janv. 2001), 30 p.

ELIOT, T.S. « Hamlet (1919) », *in Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, pp. 141-146.

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2001, 322 p.

GRIFFITHS, Huw. *Shakespeare : Hamlet*, Basingstoke / New York, Palgrave Macmillan, 2005, 178 p.

GROVE, Victor. *Hamlet : the Drama of the Modern Man*, Munster, Lit / Piscataway, distributed in North America by Transaction Publishers, 2004, 196 p.

JENKINS, Harold. « Introduction », to *Hamlet*, ed. H. Jenkins, London, Methuen, 1982, pp. 1-159

KLIMAN, Bernice W. *Approaches to Teaching Shakespeare's* Hamlet*,* New York, The Modern Language Association of America, 2002, 287 p.

KNIGHTS, L.C. « *Hamlet* », *and Other Shakespearean Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 308 p.

KNIGHTS, L.C. *Some Shakespearean Themes : an Approach to* Hamlet, Stanford, Stanford Univ. Press, 1966, 259 p.

LAMONT, Rosette. « The Hamlet Myth », *Yale French Studies*, n°33, « Shakespeare in France », 1964, pp. 80-91.

McALINDON, Thomas. « Hamlet », *in Shakespeare's Tragic Cosmos*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991, pp. 102-125.

PARKER, Patricia. « Black *Hamlet* : Battening on the Moor », *Shakespeare Studies*, vol. 31, 2003, pp. 127-163.

PETERSON, John. « The Word in Hamlet », *Shakespeare Quarterly*, vol. II, n°1, Jan. 1951, pp. 47-55.

STATES, Bert. *Hamlet and the Concept of Character*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992, 244 p.

TAUPIN, René. « The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's Generation », *Modern Language Quarterly*, vol. 14, 1953, pp.432-447.

WEITZ, Morris. « *Hamlet* : Philosophy of the Intruder », *in Shakespeare, Philosophy and Literature. Essays,* edited by Margaret Collins Weitz, introduction by Harry Levin, New York, Peter Lang, « New Studies in Aesthetics » 10, 1995, pp. 17-33.

WILSON, John Dover. *What happens in Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951, 357 p.

Shakespeare, Hamlet. *A Reader's Guide to Essential Criticism*, Ed. by Huw Griffiths, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005, 178 p.

3.4) sur la langue ou la poétique shakespearienne

ALEXANDER, Catherine M.S. *Shakespeare and language*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2004, 294 p.

BERRY, Philippa. « Hamlet's ear », *Shakespeare and language*, ed. by Catherine M.S. Alexander, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 201-212.

BLAKE, Norman Francis. *A Grammar of Shakespeare's Language*, Houndmills / Basingstoke / New York, Palgrave, 2002, 406 p.

BOOTH, Stephen. « Shakespeare's Language and the Language of Shakespeare's Time », *Shakespeare and Language*, ed. by Catherine M. S. Alexander, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 18-43.

BOURGY, Victor. «Problématique de la poétique shakespearienne», *Magazine littéraire*, n°393, « William Shakespeare », décembre 2000, pp. 28-30.

CRYSTAL, David and Ben CRYSTAL, *Shakespeare's Words. A Glossary and a Language Companion*, with preface by Stanley Wells, London, Penguin Books, 2002, 650 p.

DELABATISTA, Dirk. *There's a Double Tongue : An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay with special reference to* Hamlet, Amsterdam and Atlanta, Rodopi, 1993, « Approaches to Translation » 11, XVI-522 p.

DORAN, Madeleine. «"Not Art at All" : Language in *Hamlet* », *Shakespeare's Dramatic Language*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1976, pp. 33-63.

EDWARDS, Michael. « Shakespeare : le poète au théâtre », *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 françaises Shakespeare (ouvrage publié avec le centre national du livre), pp. 121-130.

EVANS, Ifor. « *Hamlet* ». *The Language of Shakespeare's Plays*, London, Methuen & Co. LTD., 1959, pp. 116-131.

EWBANK, Inga-Stina. « *Hamlet* and the power of words », *in Shakespeare and Language*, ed. by Catherine M.S. Alexander, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 151-175.

FAAS, Ekbert. *Shakespeare's Poetics*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1986,
263 p.

HARDISON, O.B. *Prosody and Purpose in the English Renaissance*, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1989, 342 p.

HOPE, Jonathan. « Shakespeare and Language : An Introduction », *in Shakespeare and language*, ed. by Catherine M.S. Alexander, Cambridge University Press, pp. 1-17.

HUSSEY, S.S. *The Literary Language of Shakespeare*, 2nd edition, London /
New York, Longman, 1992, 254 p.

JAKOBSON, Roman, and Laurence JONES, *Shakespeare's Verbal Art in Th'Experience of Spirit*, The Hague, Mouton, 1970, 32 p.

KERMODE, Frank. *Shakespeare's Language*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 315 p.

McDONALD, Russ. *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2001, VI-211 p.

O'DELL, Leslie; *Shakespearean Language. A Guide for Actors and Students*, Westport (Connecticut) / London, Greenwood Press, 2002, 269 p.

PARKER, Patricia. *Shakespeare from the Margins*. *Language, Culture, Context*. Chicago and London,The University of Chicago Press, 1996, 392 p.

PATERSON, John. « The Word in *Hamlet* », *Shakespeare Quarterly*, vol. 2, n°1, jan. 1951, pp. 47-55.

St CLARE BYRNE, Muriel. « The Foundations of Elizabethan Language », *Shakespeare and Language*, ed. By Catherine M. S. Alexander, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 44-67.

SUHAMY, Henri. *Le Vers de Shakespeare*, Thèse de Doctorat présentée à l'Université de Paris IV (1976), Paris, Didier Érudition, 1984, 784 p.

VISWANATHAN, S. *The Shakespeare Play as Poem. A Critical Tradition in Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 236 p.

WILLBERN, David. *Poetic Will : Shakespeare and the play of language*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1997, 237 p.

WRIGHT, George T. « Hendiadys and *Hamlet* », *PMLA*, n°96, 1981, pp. 168-93

WRIGHT, George T. *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley, Univ. of California Press, 1988, 349 p.

Shakespeare and Language, ed. By Catherine M. S. Alexander, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2004, 294 p.

3.4) sur l'œuvre shakespearienne, son contexte et sa réception

BELSEY, Catherine. *Subject of Tragedy : Identity and Difference in Renaissance Drama*, London, Methuen, 1985, 253 p.

BLOOM, Harold. *Shakespeare : The Invention of the Human*, New York, Riverhead, 1998**,** 745 p.

CAHN, Victor L. *Shakespeare the Playwright*. *A Companion to the Complete Tragedies, Histories, Comedies and Romances*, New-York, Westport (Connecticut), London, Greenwood Press, 1991, 865 p.

CAVELL, Stanley. « Hamlet's Burden of Proof », *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, updated edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 179-81.

DE GRACIA, Margreta and Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 328 p.

DOLLIMORE, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the drama of Shakespeare and his contemporaries*, Durham, Duke University Press, 2nd edition, 1993, XVII-312 p.

FRYE, Northrop. *Northrop Frye on Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986, 186 p.

GIRARD, René. *Shakespeare. Les feux de l'envie*. Paris, Bernard Grasset, 1990, 437 p.

GRADY, Hugh, *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne : Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford / New York, Oxford Univ. Press, 2002, 286 p.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, 321 p.

HARRISON, G.B. *Shakespeare Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 2005 (1951), 277 p.

JENKINS, Harold. *Structural Problems in Shakespeare. Lectures and Essays by Harold Jenkins*, ed. by Ernst Honigmann, London, The Arden Shakespeare, 2001, 208 p.

McDONALD, Russ. *Shakespeare : An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, Malden (MA) / Oxford, Blackwell Publishers, 2004, XIX-930 p.

McDONALD, Russ. *The Bedford Companion to Shakespeare : An Introduction with Documents*, New York, Bedford, St-Martin's, 1996, Boston, Bedford books of St Martin's Press, 1996, XIX-373 p.

MONSARRAT, Gilles. « Shakespeare : quel texte ? », *Magazine littéraire*, n°393, « William Shakespeare », décembre 2000, pp. 24-27.

PARKER, and Geoffrey HARTMANN, eds. *Shakespeare and the Question of Theory*, New York, Methuen, 1985, 335 p.

SHUGER, Debora K. *Habits of Thought in the English Renaissance : Religion, Politics and the Dominant Culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, 284 p.

YACHNIN, Paul. « Ideological Contradiction and the Creation of the Self in Shakespearean Tragedy », *in* MERRIX, Robert P. (ed.) & Nicholas RANSON (ed.), *Ideological Approaches to Shakespeare : The Practice of Theory*. Lewiston, NY, Mellen, 1992, pp. 89-104.

Shakespeare and European Politics. Ed. By Dirk Delabatista, Jozef De Vos, and Paul Franssen, with a foreword by Ton Hoenselaars, Newark, University of Delaware Press, 2008, 285 p.

Shakespeare and France, ed. by Holger Klein and Jean-Marie Maguin, A Publication of the Shakespeare Yearbook, vol. V, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995, 373 p.

The Shakespeare International Yearbook, *8 : Special section, European Shakespeares*, Graham Bradshaw and Tom Bishop (general editors), Tom Hoenselaars and Clara Calvo (special guests editors), Aldershot (Eng.) / Burlington (USA), Ashgate, 2008, 303 p.

© Stéphanie Roesler, 2009