ISSN: 1824-7482

Publif@rum 16, 2011

Ricerche Dottorali in Francesistica

Sara AMADORI

Yves Bonnefoy et la traduction de Shakespeare: l'épreuve du dialogue

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Sara AMADORI, *Yves Bonnefoy et la traduction de Shakespeare: l'épreuve du dialogue*, Ricerche Dottorali in Francesistica, Publifarum, n. 16, pubblicato il 2011, consultato il 02/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=218

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=218

Document généré automatiquement le 02/05/2024.

Yves Bonnefoy et la traduction de Shakespeare: l’épreuve du dialogue

Sara AMADORI

Table

Abstract

Introduction

Le dialogue traductif Bonnefoy-Shakespeare

La recherche du simple

L'ouverture à l’Étranger

Présence de Shakespeare dans l’œuvre d’Yves Bonnefoy

Conclusion

Bibliographie

Abstract

The aim of the present research is to study the specific quality of Bonnefoy's Shakespeare translations, and to understand the way in which such an experience has modified the French poet's poetry and his poetic and philosophical thinking. We have first of all defined Bonnefoy's poetics of translation, and the points it has/has not in common with Benjamin, Valéry, Meschonnic, Apel and Berman's reflexions on translation. As Antoine Berman would say, Bonnefoy's translations are characterised by their poetic and ethic quality, because they try to create a dialogue with the Shakespearean plays, as we have then demonstrated through some examples. Such a dialogue has influenced Bonnefoy's poetic experience and contributed to the development and maturity of his own poetry. We have finally shown how the « presence » of Shakespeare can be perceived in Bonnefoy's critical essays on arts and literature, and how his poetry has become more and more « theatrical » in Dans le leurre du seuil and in the recent production.

Introduction

Notre thèse de doctorat porte sur les traductions de Shakespeare par Yves Bonnefoy. Ce qui est frappant dans l’univers complexe de l’œuvre du poète français, c’est d’abord la circularité de sa réflexion sur la poésie (ELEFANTE 2003: 318-9). L’activité traduisante, qui participe en effet à un cercle vertueux dont le cœur palpitant est la recherche poétique, établit avec la production poétique une riche osmose (DOTOLI 2008: 48). Les traductions et les textes critiques qui les accompagnent, ainsi que les essais de critique artistique et littéraire, cherchent en effet, chez d’autres artistes ou poètes, une réponse aux mêmes doutes qui tourmentent les textes poétiques de Bonnefoy, ou du moins un chemin commun vers le salut. La traduction notamment offre au poète un espace de réflexion et de dialogue qui est essentiel, car la recherche poétique se révèle d’autant plus authentique pour Bonnefoy quand elle trouve des points en commun avec des poètes d’autres langues et d’autres

époques, quand elle démontre donc sa «transitivité» (BONNEFOY 2007a: 10).

Bonnefoy a consacré son activité de traducteur notamment à Yeats, Keats, Donne, Carrington, Leopardi, Pétrarque. C'est cependant la traduction de Shakespeare qui représente, selon ce que l'auteur lui-même avoue, l'expérience dialogique la plus significative. Le dialogue fécond et continûment renouvelé avec le poète élisabéthain a joué en effet un rôle essentiel dans le développement de l'œuvre bonnefoyenne, non seulement pour les nombreuses traductions, les essais de réflexion sur le traduire et la critique poétique consacrés à ce poète1, mais également pour l'influence et la fascination que la pensée et la parole de Shakespeare ont exercé sur le poète français. C'est à partir de la notion capitale d'«expérience» que nous essayerons d'approfondir le rapport entre les deux poètes, dans le but de réaliser une étude spécifiquement traductologique, à savoir qui analyse, comme le souhaite Berman, le rapport entre la féconde réflexion sur la traduction développée par le poète français et son expérience pratique de la traduction shakespearienne (BERMAN 1999:17).

Le dialogue traductif Bonnefoy-Shakespeare

La traduction est avant tout pour Bonnefoy «un acte de poésie» (BONNEFOY 1988: 5) et, en tant qu'acte poétique, elle ne peut qu'être «un questionnement, et une expérience» (BONNEFOY 1990: 153) qui participent de sa recherche poétique. Or, pour Bonnefoy l'expérience poétique peut être comparée à celle du rêve: c'est pour cette raison que la traduction est d'abord pour lui une expérience onirique. La découverte de la parole de l'autre poète est semblable en effet selon Bonnefoy à l'expérience fondamentale que tout enfant vit par rapport au monde (BONNEFOY 2004: 79-80). En tant qu'*in-fans,* le nouveau-né a un rapport plus immédiat à la réalité, pas encore troublé par les schémas de la pensée conceptuelle. De même, dans la *poétique des langues* (COMBE 2003) de Bonnefoy, la parole du poète étranger est décrite comme une sorte d' «arrière-pays» «d'essence plus haute» (BONNEFOY 1972: 7), qui est un véritable aimant pour le poète français précisément pour son éloignement et pour le halo de mystère qui l'entoure.

Si la poésie et la traduction sont donc des expériences oniriques, le rêve dans l'œuvre de Bonnefoy n'est authentique que s'il s'enracine dans un état de conscience critique qui en dénonce la dimension illusoire. La traduction en tant que rêve exige ainsi en même temps d'être revécue par le poète-traducteur et de s'enraciner dans son expérience poétique. Le traducteur se doit alors de faire «l'épreuve de l'Étranger» bermanien (BERMAN 1984), à savoir l'«expérience d'outre-langage» (BONNEFOY 1998: 245), comme la définit Bonnefoy, d'une altérité qui est non seulement linguistique et culturelle, mais également poétique et existentielle. Le résultat de cette confrontation dialogique est la naissance d'«un *nouvel original*» (BERMAN 1995: 42), où, selon Bonnefoy, «on a le droit d'être soi-même» (BONNEFOY 1990: 153) et de formuler sa réponse critique au texte de départ.

Il y a à ce propos une proximité évidente de la poétique traductive de Bonnefoy (SCOTTO 2005; 2007) par rapport à la réflexion sur la traduction des romantiques allemands, et notamment par rapport à leur définition de la traduction comme expérience et comme processus qui révèle la traduisibilité infinie de la forme. D'où la possibilité de rapprocher la réflexion de Bonnefoy à la pensée sur la traduction développée par Valéry dans ses *Variations sur les Bucoliques* (VALÉRY 1957), ou à ce que Benjamin définit comme «die Aufgabe des Übersetzers», la tâche du traducteur(BENJAMIN 1991). Il faut cependant souligner que Bonnefoy, ainsi que Berman, ne peut que critiquer «la visée métaphysique» (BERMAN 1984: 21) de la traduction élaborée par le romantisme allemand (BONNEFOY 2003a: 211-2), qui se concrétise dans la recherche de ce que Benjamin définit «die reine Sprache», la pure langue (BENJAMIN 1991: 13). La visée métaphysique de la traduction est en effet selon le théoricien «la mauvaise sublimation de la pulsion traduisante» (BERMAN 1984: 23), parce qu'elle ne permet pas une véritable ouverture à l'altérité du texte étranger, révélant ainsi son vice monologique. Le but de la traduction pour Berman est en effet l'accomplissement de «[s]a visée éthique» (BERMAN 1984: 23), à savoir la recherche d'«un*rapport dialogique* entre langue étrangère et langue propre» (Ibidem).

La réflexion sur le traduirede Bonnefoy, ainsi que sa pratique traductive, montrent précisément la volonté éthique de la part du poète français d'établir un rapport dialogique avec l'altérité linguistique et culturelle de l'Étranger. Comme la poésie bonnefoyenne, la traduction recherche en effet la confrontation avec une altérité qui puisse confirmer l'absolu de la contingence, vu que ce qui fonde l'acte poétique est pour Bonnefoy «la relation à autrui, qui est l'origine de l'être» (BONNEFOY 1990: 198). L'altérité est ainsi pour le poète français l'horizon commun d'où jaillit la possibilité de toute énonciation poétique et traductive. La traduction, notamment, en tant qu'acte poétique, doit accomplir sa finalité éthique en rendant visibles les traces du dialogue qui a eu lieu entre le poète et le traducteur. Elle se doit d'être, comme le suggère Buffoni, «un rapporto tra […] poetiche» (BUFFONI 2004: 22), ou, si l'on veut, un chant à deux voix. De ce point de vue ce sont les notions de rythme et de traduction du rythme qui jouent un rôle essentiel dans la réflexion traductive de Bonnefoy. Pour le poète français, en effet, traduire signifie d'abord écouter le rythme de l'Autre, qui est la trace de son expérience ayant pris corps dans le texte. Le poète-traducteur doit ensuite formuler sa réponse à cet appel, en laissant naître la nouvelle parole poétique et traductive que le rapport dialogique avec l'Autre a réveillé. D'où le surgissement de rythmes nouveaux qui portent la trace de l'expérience personnelle que le poète-traducteur a fait de l'original, et qui ne peuvent être cette fois que «ceux du corps que l'on est, des

expériences qu'on a vécues» (BONNEFOY 2000a: 78). Ainsi la fidélité que l'écoute de la parole de l'Autre présuppose pour Bonnefoy implique-t-elle également la possibilité de «l'infidélité la plus criante» (Ibidem).

C'est sur ce point que se révèle la distance entre la réflexion traductive de Bonnefoy et celle de Meschonnic. Il est vrai que pour le poète ainsi que pour le théoricien récemment disparu le rythme est la dimension corporelle du langage et la façon dont se manifeste le continu entre le sujet et son discours (ROESLER 2006: 103-4). Il y a cependant à notre avis une différence essentielle entre la définition du sujet poétique pour Bonnefoy et celle d'un sujet poétique et politique donnée par Meschonnic. Pour Meschonnic, en effet, le sujet n'est pas une monade socialement isolée, mais il est déterminé par son appartenance au groupe social et par l'histoire. Au contraire, pour Bonnefoy, le sujet est d'abord une entité empirique, dont l'essence se fonde sur la relation qu'il établit avec autrui et donc sur un rapport dialogique qui est d'abord la possibilité d'une rencontre entre deux êtres. D'où les définitions très différentes que les deux auteurs élaborent d'éthicité et de poéticité de l'acte traducteur: pour Meschonnic une traduction poétique doit en effet reproduire le plus fidèlement possible dans la langue d'arrivée la spécificité de la configuration textuelle de l'original.2 Pour Bonnefoy, par contre, c'est la possibilité de traduire librement le texte de départ qui offre au traducteur-poète l'opportunité de revivre l'expérience poétique de l'autre, en garantissant ainsi la poéticité du texte d'arrivée.

C'est pour cette raison qu'il est souhaitable à notre avis de rapprocher la poétique traductive de Bonnefoy de la notion de traduction de la «lettre» de Berman, qui contemple une approche traductive où «*liberté et littéralité s'unissent*» (BERMAN 1999: 131), plutôt que de la poétique du traduire de Meschonnic. Cette liberté du traducteur est essentielle pour Bonnefoy, car elle rend légitime ce pouvoir de fécondation que permet la traduction en tant que mouvement dialogique. Traduire signifie en effet pour le poète français non seulement laisser que l'expérience poétique de l'Autre féconde sa propre parole, mais également féconder l'œuvre du poète étranger à travers des «traductions développées» (BONNEFOY 1990: 151), qui sont le résultat de l'activité progressive et synergique de la «communauté des traducteurs» (BONNEFOY 2000a). Chaque traducteur, conscient des limites et de la subjectivité de son acte, devrait en effet, selon Bonnefoy, mettre en relation son travail et sa compréhension du texte avec celle des autres. Ce mouvement dialogique et progressif autorise à «ressusciter» et en même temps à renouveler la vérité du texte de départ. La traduction se doit donc d'être pour Bonnefoy «la forme développée de ce qu[e] [l'original] n'était qu'en puissance» (BONNEFOY 2000a: 25), à savoir la «manifestation d'une manifestation», comme le dirait Berman (BERMAN 1999: 76) et comme le souhaiterait également Apel (1997). Ainsi peut-elle en effet garantir l'accomplissement du destin de l'original, sa survivance et, comme Goethe le voulait, sa *Verjüngung*.

Le cas des traductions de Shakespeare par Yves Bonnefoy est emblématique de cette épreuve dialogique que la traduction réalise. Il s'agit d'abord d'un exemple intéressant d'«épreuve de l'Étranger» (BERMAN 1984), à savoir d'ouverture à une altérité linguistique, culturelle et littéraire avec laquelle non seulement Bonnefoy, mais toute la tradition française semble avoir eu du mal à se confronter. Comme le confirme Romer,

> Shakespeare a souvent été employé un peu comme une grenade ou un lance-flamme de l'avant-garde pendant ses assauts sur l'Académie […]. La réception de Shakespeare en France ne saurait pas bien entendu être séparée de l'histoire des traductions du poète dans ce pays […] Cette histoire constitue rien de moins qu'une histoire du goût littéraire français en microcosme (ROMER 2007: 90).

Le théâtre shakespearien est en effet un théâtre du corps, qui étale la multiplicité des réalités existentielles, à partir des aspects sublimes jusqu'au grotesque de l'existence humaine. L'incapacité d'accueillir cette dimension de l'œuvre shakespearienne, qui la place aux antipodes de la poétique racinienne, est le véritable obstacle qui a empêché pendant longtemps les traductions françaises d'être «une auberge du lointain»(BERMAN 1999) pour la poésie shakespearienne. Bonnefoy a néanmoins beaucoup insisté dans ses essais de réflexion sur la traduction de Shakespeare sur la nécessité d'ouvrir enfin la «sphère» de la poésie française – poésie de l'essence, qui recherche une vérité de nature métaphysique – au «miroir» de celle de Shakespeare, qui reflète et accueillit dans sa parole la pluralité des manifestations du réel (BONNEFOY 1998: 181-182). Cela signifie bien sûr mettre les ressources de la langue française et notamment de sa poésie à l'épreuve du dialogue, comme le poète a essayé de le faire par la création d'une forme métrique insolite pour la tradition française (l'hendécasyllabe 6//5), qui est le signe le plus évident de la fécondation que la traduction a réalisée. Son premier hémistiche métaphorise en effet la plénitude et le pouvoir essentiel de révélation de l'alexandrin, tandis que les cinq syllabes finales attentent à la symétrie du grand vers classique de Racine et de Mallarmé, pour introduire la présence du corps et l'imperfection de la contingence dans la forme esthétique (Ibid.: 206).

Ce mouvement en même temps fécondant et d'ouverture vers l'original est le trait essentiel des traductions de Shakespeare réalisées par Bonnefoy, qui a traduit une vaste partie de l'œuvre du poète élisabéthain. Nous avons dû opérer, dans l'établissement de notre corpus d'analyse, une sélection dans cette riche œuvre de traduction, qui a débuté dans les années 50 et qui est encore en cours. Nous avons ainsi décidé de privilégier les œuvres théâtrales, car les notions de «voix» et de «poésie

orale», comme nous le verrons par la suite, sont essentielles pour comprendre la façon dont le contact avec la «poésie de théâtre»(Ibid.: 208) de Shakespeare peut avoir favorisé le développement de la poésie récente de Bonnefoy vers une forme de «poésie à voix haute» (BONNEFOY 2007e). Notre corpus d'analyse est donc formé de cinq tragédies –*Hamlet, Le roi Lear, Roméo et Juliette, Macbeth* et *Othello* – et deux comédies – *Le conte d'hiver, Comme il vous plaira*. L'étude de ces textes, mais également la possibilité de consulter à Tours les manuscrits et les épreuves corrigées que l'auteur nous a gentiment accordé, nous a permis de reconnaître et de retracer les mouvements dialogiques qui caractérisent le rapport traductif Bonnefoy-Shakespeare. Nous sommes à présent en train d'élaborer une classification définitive des phénomènes traductifs que nous avons relevés. Nous nous limiterons donc à définir les deux mouvements macroscopiques qui caractérisent les traductions de Bonnefoy, à savoir la recherche du simple et l'ouverture à l'Étranger.

Le premier mouvement est lié à la présence de la voix poétique bonnefoyenne qui, comme le dirait Meschonnic, «rythme» (MESCHONNIC 1998: 46) ses traductions. Le niveau lexical en particulier rend immédiatement perceptible la voix de Bonnefoy: le poète intensifie en effet dans ses textes la présence de toutes ces expressions qui appartiennent à son lexique essentiel et qui rendent présentes, comme le montrent les exemples suivants3, les dimensions du corps du monde, du corps de l'individu, et de la perception sensible.

La recherche du simple

a. présence intensifiée du corps du monde

1. *Othello*

> To please the palate of my appetite,
> Nor to comply with **heat**, […] (p. 130)

> Pour complaire au palais de mon appétit,
> Ni pour calmer le **feu charnel**, […] (p. 131)

2. *Hamlet*

> […] be they as pure as **grace**, (p. 294)

> La pureté du **ciel**(p. 56)

3. *Roméo et Juliette*

> O woe! thy canopy is **dust** and stones!— (p. 100)

> — Hélas, le dais n'en est que **terre** et pierres — (p. 175)

4. *Conte d'hiver*

The **Centre** is not big enough to bear
A school-boy's top […] (p. 562)

Alors, c'est que même la **Terre** est trop exiguë
Pour une toupie d'écolier... […] (p. 76)

b. présence intensifiée du corps humain

5. *Lear*

What guests were in her eyes; which parted thence
As pearls from diamonds dropp'd.[…] (p. 86)

Ne semblaient rien savoir des hôtes de l'œil
Qui, eux, perlaient du **sein** d'un diamant. […] (p. 340)

6. *Macbeth*

Stay, you imperfect **speakers**, tell me more: (p. 8)

Restez, **bouches** obscures, dites-m'en plus! (p. 202)

7. *Hamlet*

Or lose your heart, or your **chaste treasure** open
To his unmast'red importunity. (p. 284)

Ou s'il prend votre cœur! Si vous livrez
Ce **trésor, votre chaste corps**, à sa fougue (p. 49)

c. perception sensible intensifiée

8. *Roméo et Juliette*

Hold, daughter: I do spy a **kind** of hope, (p. 82)

Arrête, mon enfant! J'entrevois **l'ombre** d'une espérance, (p. 149)

9. *Hamlet*

Which now like fruit **unripe** sticks on the tree, (p. 392)

]De même le fruit **vert** à l'arbre reste pris (p. 120)

10. *Conte d'hiver*

Where we offenders move, appear soul-vex'd,
And **begin**, 'Why to me?' (p. 698)

Crier sur cette scène, à nous, ses offenseurs:
Pourquoi, pourquoi me traitez-vous ainsi? (p. 179)

Comme cette petite sélection de vers traduits le montre, Bonnefoy recherche constamment à travers sa parole le contact avec la dimension de la finitude et de la terre, avec ce qu'il appelle «le simple» et qui représente pour lui la seule voie d'accès à l'intuition de présence et donc à la naissance de la parole poétique. L'émergence en traduction des mots qui disent l'essence (BONNEFOY 1991: 255) de ce réel qui est pour Bonnefoy le «vrai corps» (BONNEFOY 1982: 77) «simplifie» ainsi la dimension «baroque» de la parole poétique shakespearienne, à savoir son ostentation des multiples manifestations de l'existence. Le poète laisse donc dans sa traduction une trace bien visible de sa recherche poétique de l'essentiel, à travers laquelle le texte shakespearien subit ce que Berman dirait une violence, ayant la tâche de «mettre au jour le conflit qui est la vie des œuvres» (BERMAN 1999: 96) et de «révéler l'occulté de l'original» (Ibidem).

D'autre part il y a une évidente volonté éthique de la part de Bonnefoy d'ouvrir sa parole à l'Étranger shakespearien, notamment à la dimension intensément corporelle, prosaïque ou obscène, qui caractérise la parole du poète élisabéthain. Les traductions des siècles précédents ont en effet, comme le constate Déprats, essayé «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»(DÉPRATS 2002: 97) qui a été véritablement occultée par les traducteurs français de Shakespeare. Bonnefoy cherche au contraire à s'ouvrir progressivement à cette dimension prosaïque, comme le montrent les exemples ci-dessous, tirés de nos analyses sur les manuscrits et les épreuves des traductions. Les dates signalent respectivement la période à laquelle remonte l'épreuve corrigée et l'édition de notre corpus d'analyse, tandis que la petite flèche indique le nouveau choix traductif proposé par Bonnefoy dans sa correction de l'épreuve. Comme on peut le voir, non seulement la parole poétique bonnefoyenne s'ouvre à l'Étranger shakespearien, mais le poète français intensifie dans la langue d'arrivée l'essence même du texte de départ, à savoir sa corporéité.

L'ouverture à l'Étranger