



Allégories de la traduction poétique dans deux *récits en rêve* d'Yves Bonnefoy

Patricia Martínez García¹

Recibido: 08/08/2019 / Aceptado: 21/10/2019

Résumé. La traduction constitue un pan essentiel de l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Mais son originalité dans ce domaine réside dans les études critiques qui ont accompagné régulièrement ses traductions et dans l'ampleur de sa réflexion sur le fait de la traduction, développée dans des essais et des entretiens. Partant de sa conception de la traduction comme activité poétique, fondée sur la distinction entre la « traduction des significations » et la « traduction du sens », nous abordons deux récits en rêve – « Première ébauche d'une mise en scène d'Hamlet » et « Hamlet en montagne » inclus dans *L'heure présente* (2011), que nous proposons de lire à la fois comme des « traductions au sens large » suivant la définition qu'en propose le poète, en tant qu'approfondissement et amplification de la compréhension du texte au moyen de l'écriture poétique, et comme des fictions allégoriques de la traduction de l'œuvre de Shakespeare.

Mots clés : traduction; poésie; signification; sens; allégorie; Bonnefoy; Shakespeare; Hamlet.

[es] Alegorías de la traducción poética en dos *relatos en sueño* de Yves Bonnefoy

Resumen. La traducción constituye una parte esencial de la obra de Yves Bonnefoy. Pero su originalidad en este campo reside en los estudios críticos que han acompañado de manera regular sus traducciones y en la amplitud de su reflexión sobre el hecho de la traducción, desarrollada en diversos ensayos y entrevistas. A partir de su concepción de la traducción como actividad poética, fundada en la distinción entre la “traducción de los significados” y la “traducción del sentido”, abordamos el análisis de dos relatos poéticos, “Première ébauche d'une mise en scène d'Hamlet” y “Hamlet en montagne” incluidos en *L'heure présente* (2011), que proponemos leer a la vez como “traducciones en sentido amplio”, según la definición que propone el poeta, en tanto que prolongación y profundización en la comprensión del texto por medio de la escritura poética, y como ficciones alegóricas del proceso de la traducción.

Palabras clave: traducción; poesía; significado; sentido; alegoría; Bonnefoy; Shakespeare; Hamlet.

[en] Allegories of Poetic Translation in Yves Bonnefoy's *Dream Stories*

Abstract. Translation is an essential part of Yves Bonnefoy's work. But his originality in this field lies in the critical studies that have regularly accompanied his translations and in his reflection on the act of translation, developed in various essays and interviews. Departing from his conception of translation as a poetic activity –based on the distinction between the ‘translation of meanings’ and the ‘translation of the essence’– we approach the analysis of two poetic short stories, ‘Première ébauche d'une mise en scène d'Hamlet’, and ‘Hamlet en montagne’ included in *L'heure présente* (2011), which we approach both as ‘translations in a broad sense’, according to the definition proposed by the poet, as

¹ Universidad Autónoma de Madrid, patricia.martinez@uam.es

a prolongation and deepening of the understanding of the text through poetic writing, and as allegorical fictions of the process of translation.

Keywords: translation; poetry; meaning; sense; allegory; Bonnefoy; Shakespeare; Hamlet.

Sommaire. La traduction du sens. La traduction à l'épreuve du dialogue. Bonnefoy et Hamlet : la traduction au sens large. L'inconscient à l'œuvre : traduire Hamlet « dans le noir ». Le « lieu de l'écoute » : restituer la voix de l'autre. La lecture comme parcours toujours à recommencer. Le dialogue herméneutique : le traducteur répond par son interprétation. L'inscription de la voix du traducteur. « Première ébauche d'une mise en scène d'Hamlet » : traduction et filiation poétique. « Hamlet en montagne » : traduction, filiation, paternité. Pour finir : traduire c'est se comprendre devant le texte.

Cómo citar: Martínez García, P. (2019). « Allégories de la traduction poétique dans deux récits en rêve d'Yves Bonnefoy ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 34, Núm. 2 : 393-410.

La traduction constitue un pan essentiel de l'œuvre d'Yves Bonnefoy². Nous le savons, Yves Bonnefoy a beaucoup traduit dans la lignée des grands poètes traducteurs de la modernité européenne. Mais son originalité absolue en ce domaine réside dans les études critiques qui ont accompagné régulièrement ses traductions et dans l'ampleur de sa réflexion sur le fait de la traduction, développée dans les essais et les entretiens. Dans les deux cas, ses propositions ouvrent de nouvelles voies de réflexion, aussi bien sur le plan de l'interprétation des œuvres traduites, pour la plupart célèbres, qui en déplacent les points de vue établis, que sur celui de la réflexion plus vaste sur la traduction comme activité proprement poétique. C'est la traduction de la poésie qui nous intéressera ici, telle qu'elle est déterminée par Yves Bonnefoy, en tant qu'acte de compréhension et de récréation d'un texte dans une autre langue, qui engage un dialogue fécond entre traduction et création poétique. Trois périodes partagent notre propos. Il s'agira d'abord d'approcher la pensée d'Yves Bonnefoy sur la traduction de la poésie telle qu'elle est présentée dans les textes critiques et les entretiens. Cela nous permettra de parvenir à la notion de « traduction au sens large », formulée dans ses derniers écrits, qui postule une continuité organique entre la pratique traductive, la création poétique et la réflexion sur la poésie. À partir de ces principes, nous aborderons l'étude de deux récits poétiques inclus dans *L'heure présente* (2011), considérés par le poète comme « de nouvelles versions de [sa] traduction » (2015 : 117) du *Hamlet* de Shakespeare, pour montrer de quelle façon ces textes constituent un approfondissement et un élargissement de la compréhension de l'œuvre originale au moyen de l'écriture poétique.

La traduction du sens

Sans prétendre à quelque formulation systématique, les essais critiques d'Yves Bonnefoy témoignent d'une connaissance des problématiques essentielles de cette « pratique risquée toujours en quête de théorie » qu'est la traduction (Ricœur, 2004 : 26).

² Bonnefoy a traduit les plus grandes tragédies de Shakespeare : *Roméo et Juliette*, *Jules César*, *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Antoine et Cléopâtre*, *Henry IV*, deux des *romance plays* (*Le Conte d'hiver* et *La Tempête*) ainsi que les *Poèmes*. Toujours dans le domaine anglais, il a traduit les *Quarante-cinq poèmes* de Yeats, suivi de *Résurrection*, *Trois derniers poèmes* de John Donne, et quelques odes de Keats. Dans le domaine italien, il faut citer les *Poèmes* de Léopardi et les *Vingt sonnets* de Pétrarque.

Fondamentale, à ce sujet, est la distribution qui est proposée entre la « traduction des significations » et la « traduction du sens », qui appelle à revenir sur les déterminations du fait littéraire et du fait poétique, de la traduction littérale (ou littéraire), et de la traduction poétique, selon les catégories propres à Yves Bonnefoy³. « La poésie n'est pas affaire des significations – a signalé le poète –, constatation qui implique aussitôt que l'étude de la traduction ne doit pas se laisser réduire à celle des significations, des « meanings », comme pourtant la plupart des théoriciens ne semblent pas en douter » (Bonnefoy, 2015 : 130).

Sans méconnaître que la portée de ces deux notions varie selon les approches théoriques et disciplinaires, Yves Bonnefoy en vient à les reformuler dans l'ordre de sa poétique propre sous la forme d'un couple moins antithétique que dialectique qui sert à caractériser l'intention constituante de l'énonciation poétique par rapport à l'emploi ordinaire du langage. Suivant cette opposition, la traduction peut devenir le siège de deux visées distinctes. L'une littérale, portée vers les significations et bornée aux valeurs établies des mots, l'autre poétique, issue de l'altération imposée à ces mots à la suite de leur coaptation dans le discours pour « faire sens » avec l'énoncé entier. Pour le dire de façon plus précise : la traduction des significations concerne l'information conceptuelle fournie par le mot à son niveau dénotatif, ancrée dans les définitions axiologiques qu'apportent le dictionnaire et les encyclopédies culturelles. Elle s'investit d'une fonction véhiculaire et peut se concevoir comme transfert d'un texte d'une langue à une autre, entendu comme reproduction par équivalence lexicale et sémantique. Dans ce cas, il y a compromis avec une logique de la fidélité à une réalité considérée comme objectivement vérifiable, qui se règle par un critère de littéralité : l'opération traductive cherchera alors à permettre une lecture univoque et claire qui assurera l'équivalence du texte d'arrivée avec le texte de départ. Littérale (ou littéraire), la traduction des significations postule l'idéal de l'invisibilité du traducteur.

Face à ce type de traduction, captive d'une logique de l'identité démontrable, Yves Bonnefoy s'attache à prélever, dans la détermination du langage poétique, la capacité des mots de signifier selon un autre régime référentiel au-delà de la signification, en dehors du langage même, corrélant d'autres sens extérieurs au texte qui résistent aux significations uniquement conceptuelles et vont même à les suspendre « pour faire apparaître non plus une idée des choses du monde, mais l'expérience directe de la pleine présence de cette réalité » (Bonnefoy, 2007a : 8). La clôture du signe dans le système des signifiants internes au langage se trouverait donc suspendue au bénéfice de l'irruption du *sens* qui, les débordant, révèle l'être même du poète dans son rapport au monde et dans sa singularité à chaque fois unique. Ainsi envisagée, l'approche du sens par la traduction dépasse l'approche sémantique au sens linguistique du terme et concerne le rapport du langage à son autre : la réalité vécue par le sujet, c'est à dire, l'expérience individuelle et particulière d'un sujet en tant qu'activité de signification et de compréhension d'une forme de vie par une forme de langage. Dans cette perspective, la traduction ne se conçoit pas simplement comme transfert d'une langue dans une autre, mais comme interprétation et récréation du sens de l'œuvre ressaisie dans sa relation à une existence. Cela suppose d'inscrire le champ du sens dans les structures de l'existence et engage, par conséquent, à un franchissement du niveau sémantique vers le niveau herméneutique. Entrant dans le jeu de la constitution du sens, la traduction exige l'engagement de l'interprète dans

³ Voir à ce propos Née (2008).

cela qu'il veut comprendre, donnant lieu à l'individuation d'un locus qui se constitue en espace d'énonciation singulier. La traduction porte alors la marque de l'inscription du traducteur, rendu visible par les choix problématiques qu'il doit faire. C'est à ce point que la traduction peut se comprendre selon Yves Bonnefoy comme une activité poétique : « traduire, c'est rencontrer un poème en son travail sur les mots pour le recréer comme poésie dans un texte d'une autre langue » (2013 : 73).

La traduction à l'épreuve du dialogue

C'est donc au niveau de l'expérience fondamentale du sens – qui est celui que pose le fait poétique tel qu'il est déterminé par Yves Bonnefoy – que se joue l'interprétation du texte dans la langue de l'autre et la récréation dans sa propre langue. La traduction exige donc au traducteur de faire « l'épreuve de l'Étranger », comme le dirait Antoine Berman (1984 : 14), c'est à dire, de s'exposer à l'extraordinaire dépaysement que provoque l'altérité linguistique et culturelle d'un texte étranger, « paysage superbe au fond des mers » (Bonnefoy, 2000 : 8), qui porte aussi le rêve d'une langue unitaire et supérieure capable de désigner une réalité autre, suivant la « dialectique structurante de l'Ici et l'Ailleurs » propre à Yves Bonnefoy (Née, 1999 : 24), thématisée dans nombre de poèmes et de récits – depuis *L'Arrière-pays* (1972), jusqu'à *Le Digamma* (2012), en passant par *La Hantise du Ptyx* (2003) – où il sera question d'un mot, un signe intraduisible, inconnu et disparu, qui serait dépositaire d'un « essentiel de sens ».

« Nous traduisons – souligne le poète – par rêve qu'il y ait sous la diversité des idiomes un chemin qui s'ouvre, le seul parce qu'il serait déjà tout près de son arrivée, dans l'invisible » (Bonnefoy, 2000a: 8).

Mais la tentation gnostique de la « langue pure » et ontologiquement supérieure, ce que Stein aura appelé la mélancolie d'après Babel, se doit d'être surmontée, c'est à dire, « critiquée » dans sa phase esthétique pour établir l'intentionnalité première de la traduction dans la visée nécessaire d'autrui en tant qu'accueil de l'inconnu, la compréhension de cette altérité ne pouvant s'actualiser qu'au moyen d'un rapport dialogique, dans le sens que Bakhtine a donné à ce terme, « une échange entre consciences, ayant chacune son monde, qui se combinent sans pour autant se confondre » (Bakhtine, 1970 : 129). La difficulté herméneutique de l'étrangeté, expérience liminaire de toute traduction, serait donc surmontée par la dimension de dialogicité qui anime l'acte de traduire tel qu'il est conçu par Yves Bonnefoy. Le sens ne pouvant s'actualiser – comme le rappelle Schleiermacher – que dans l'interaction des trois dimensions fondamentales dans l'acte de l'interprétation : l'auteur, l'interprète et le texte. Ce qui invite à la clarification du rapport qui existe entre l'œuvre et la subjectivité de l'auteur, à la compréhension du projet de l'autre tout autant que de soi-même vis-à-vis de ce projet. Traduire c'est ainsi, pour Yves Bonnefoy, s'engager dans un dialogue qui se joue toujours sur deux plans. Dialogue du traducteur avec celui qu'il traduit, prenant assise sur « l'espace du vérifiable » (les fondements philologiques et la restitution de la culture de l'époque), mais tout aussi bien sur le rapport « d'intimité » et même « d'affection » (Bonnefoy, 2000 : 54) qui se lie avec cet autre, évoluant à mesure de ces échanges pour devenir, dans certains cas, un rapport d'amitié. Le comportement du traducteur à l'égard de son interlocuteur s'articule ainsi sur le modèle du dialogue entre deux personnes en cela qu'il « porte la

marque de l'effort qui caractérise l'entente dans la conversation » (Gadamer, 1976 : 232). Modèle sur lequel s'est fondée l'histoire de la poésie, comme le rappelle Yves Bonnefoy, qui a « toujours été une conversation à travers les siècles » (2000b : 54).

Mais traduire demande aussi d'établir un dialogue avec soi-même, inscrivant le champ du sens dans les structures de l'existence, puisque « c'est avec sa propre existence que l'on comprend Yeats ou Shakespeare plutôt qu'en réfléchissant sur ce qui reste dans *Hamlet* [...] du récit de Saxo Grammaticus » (Bonnefoy, 2000b : 62). « Comprendre c'est donc se comprendre devant le texte », comme le signale Jean Starobinski, non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais « s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste » (Ricœur, 1986 : 116-117). S'explique du coup la singularité de la pratique traductive d'Yves Bonnefoy, soutenue par la volonté de dresser l'acte interprétatif sur ce que le sujet et l'objet de l'interprétation partagent : une expérience existentielle et, de façon plus particulière, une expérience de la création poétique. Si bien que, dans le dialogue avec l'œuvre, le traducteur doit mettre en jeu non seulement sa propre subjectivité, mais tout aussi bien sa propre expérience de créateur, dans une quête exigeante d'intériorité, qui doit retrouver dans la profondeur de la conscience de soi l'expérience qui permet de comprendre, par un mouvement d'identification et même d'empathie, la situation de l'autre et d'appréhender à la fois ce qui est étranger à soi et ce qui est étranger à la vie consciente de cet autre. C'est pourquoi « le traducteur apprend à s'aventurer au profond de soi » (Bonnefoy, 2013 : 81). Il en découle que « la traduction a le pouvoir d'être un dialogue, mais même aussi une collaboration » (Bonnefoy, 2013 : 97) qui témoigne de la double compréhension de soi et de l'autre – ou de l'un par l'autre – et relance une méditation sur le fait poétique entretenue dans un cheminement partagé. « La traduction de la poésie, affirme-t-il, est poésie elle-même, et y réfléchir peut éclaircir l'activité poétique qui concerne chacun de nous » (2000b : 19).

S'ensuit la nécessité d'élargir le champ de la réflexion sur la traduction, de revenir sur les conséquences et la portée de ce dialogue qui excède la transposition ou le simple transfert entre textes et entre langues et devient lecture créatrice de sens, c'est à dire, recherche et questionnement de sens qui reverse sur celui qui est tenté simultanément dans le projet personnel du traducteur lui-même, aussi bien sur le plan de la réflexion critique que sur celui des récits et des poèmes. De là, la proposition qui appelle, dans les derniers essais, à une compréhension de « la traduction au sens large » selon la conception qu'en propose le poète :

La traduction n'est pas seulement le texte auquel le traducteur aura consenti, pour finir – auquel il se sera résigné –, mais l'ensemble des réflexions et des décisions qui auront préparé ce texte avec, tôt après ou en même temps, des conséquences dans sa vie et évidemment dans son œuvre propre, à divers niveaux de conscience. C'est cet ensemble de conséquences, c'est cette traduction au sens large, que je crois qu'il importe d'étudier au moins autant que les quelques pages qui revendentiquent le nom de traduction bien qu'elles ne soient donc qu'un aspect parmi d'autres du travail plus vaste qui a eu lieu (Bonnefoy, 2013 : 57).

Une direction nouvelle est donc indiquée à la méditation poétique et savante de la traduction, qui porte sur la façon dont ce dialogue avec l'autre, fécondant en une altérité productive, ouvre dans l'écriture poétique du traducteur lui-même un lieu

de résonance et de croissance de l'œuvre traduite, qui prolonge ou qui s'ajoute à la traduction comme telle. Il en résulte une forme particulière d'interaction dialogique avec l'œuvre originale qui se joue à « différents niveaux de conscience », dont les conséquences, dans l'œuvre du traducteur, dépassent la simple relation d'influence ou d'intertextualité et peuvent exprimer, comme il est indiqué par Bonnefoy, « de façon figurale – c'est à dire par des allégories, des transpositions symboliques, des condensations ou déplacements, comme disaient les analystes du rêve – un autre niveau de pensée, cette fois relatif à la poésie comme telle, en son moment historique ou son rapport aux besoins et désirs fondamentaux » (Bonnefoy, 2013 : 57-58). L'approche retenue ici n'est pas de retrouver dans l'œuvre poétique de Bonnefoy les traces de l'influence de ses traductions mais de relever la façon dont l'acte de traduire, en tant qu'acte de poésie, se trouve réfléchi dans le tissage figuratif du poème.

Bonnefoy et *Hamlet* : la traduction au sens large

Emblématique à ce propos est le rapport d'Yves Bonnefoy à l'œuvre de Shakespeare. Depuis 1957, le poète a entretenu un dialogue permanent avec celui qu'il a considéré comme l'un de ses « proches », et plus particulièrement avec la tragédie d'*Hamlet*, qu'il aura fréquenté en traducteur, en interprète et en poète⁴. Ce texte, qu'il a traduit à cinq occasions⁵, est l'objet d'importantes études critiques : de la première de grande ampleur, « Readiness, Ripeness : *Hamlet, Lear* » (1978), à celles qui ont accompagné la traduction des autres textes, rassemblées dans le volume *Shakespeare : Théâtre et Poésie* (2014), jusqu'au dernier essai qui ferme le cycle, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* (2015). Reprise au cours des successives retraductions, cette réflexion nous propose une relecture radicalement originale de la pièce et des personnages shakespeariens, considérés comme des allégories de la poésie, qui amène à des interprétations en tension par rapport à celles qui ont cours ordinairement. Mais *Hamlet* est aussi central dans l'écriture poétique, qui revient vers cette figure dans les derniers écrits (*L'heure présente*, 2010, *Le Digamma*, 2012).

Dans ce rapport de circularité entre traduction et création, la méditation critique et poétique de l'œuvre de Shakespeare s'investit diversement et de façon ramifiée dans nombre de poèmes et de récits, donnant lieu à des réécritures poétiques que nous proposons de considérer comme des « traductions au sens large », suivant un mouvement incessant d'amplification et d'approfondissement dans la compréhension du texte. Car, comme le souligne le poète, « le vrai devenir, dans la lecture d'*Hamlet*, ce n'est pas de mieux traduire le texte, mais de mieux comprendre ce qui s'y joue » (2015 : 135). Exemplaaires à ce propos sont deux *récits en rêve* inclus dans *L'Heure présente* à la façon d'un diptyque, « Première ébauche d'une mise en scène d'*Hamlet* » et « *Hamlet* en montagne ». Notre propos est donc d'aborder ces textes en tant que « traductions au sens large » de

⁴ L'étude des traductions de Shakespeare par Bonnefoy, et plus particulièrement de *Hamlet*, est l'objet d'un vaste corpus critique qui recense l'évolution de sa pratique de traducteur au cours des successives traductions, l'intervention créative du poète dans ses traductions et la façon dont ces traductions interfèrent dans la poétique même de Bonnefoy. On peut consulter à ce sujet, parmi d'autres, les travaux de Gisèle Vanhèse (2000), Giovanni Dotoli (2008), Michèle Landi (2008), Matthias Zack (2013), Sara Amadori, (2015a, 2015b) et Stéphanie Roesler (2014, 2016).

⁵ Sa traduction de *Hamlet* paraît en 1957 et sera retravaillée au fil des rééditions en 1959, 1962, 1978 et 1988.

l'œuvre de Shakespeare, suivant l'indication du poète, pour montrer la manière dont le tissage figuratif inscrit, de façon allégorique, le récit de la lecture, c'est à dire, du mouvement et des enjeux de l'interprétation qui a donné lieu à ces traductions, avec les conséquences que ce travail traductif a eu dans l'œuvre même du poète et dans sa réflexion sur la poésie.

Quelques déclarations du poète nous permettront de dégager (au moins) trois aspects essentiels de son engagement en tant que traducteur dans la lecture, la compréhension et la traduction de *Hamlet*. C'est d'abord l'assimilation de la traduction à une forme particulière de lecture portée toujours par un mouvement d'approfondissement par-dessous la lettre du texte, assimilée à une écoute attentive de la parole de l'autre, qui a toujours pour visée la rencontre et le dialogue avec le sujet de l'œuvre :

Traduire un auteur, en effet, c'est le lire. C'est avoir l'occasion de le lire vraiment, de le lire comme on ne pourrait le faire dans d'autres cas, puisqu'il faut s'arrêter à chaque mot, et même se glisser par-dessous d'entre eux, ce que le lecteur ordinaire ne fait pas, le plus souvent, et même se doit de ne pas faire. Traduire Shakespeare, c'était donc rencontrer celui-ci d'aussi près qu'il est possible, être vraiment avec lui, être même, en fait, poursuivi par lui, quand un passage résiste à la traduction, ce qui obsède (Bonnefoy, 2007b : 138).

Un deuxième aspect est indiqué dans l'entretien avec Stéphanie Roesler (Bonnefoy, 2015 : 115-136), dans lequel le poète évoque le caractère infini du texte, inachevable de la lecture, qui appelle à une réévaluation constante des conditions de compréhension de l'autre et de soi-même vis-à-vis du texte:

Le terme d'*Hamlet* et d'une telle complexité que sans nombre y sont les passages où, à chaque fois, je peux voir paraître, avec le recul, des nuances de sens qui jusqu'alors m'avaient échappé, ou que j'avais négligées, voire censurées, d'une façon qui maintenant m'apparaît indue (Bonnefoy, 2015 : 116).

Le troisième aspect est celui du débordement de la traduction française par le texte original, ouvrant sans cesse de nouvelles voies de compréhension qui font résistance à l'appropriation totalisante par le traducteur:

Le texte original, chez Shakespeare, déborde de toutes parts son rendu en français. [...] en fait il s'offre, il m'accueille, il me permet de suivre ses voies, telle ou telle, le seul problème étant qu'elles sont trop nombreuses pour les suivre toutes : *Hamlet* c'est comme une vaste montagne dont on peut parcourir librement les pentes – oui, quelques obstacles parfois, au contact d'une signification particulière. Et cela doit se voir dans les brouillons, qui deviennent des sortes de fourrés, où le chemin se perd, pour un moment, puis ressort (Bonnefoy, 2015 : 118).

Cette figuration allégorique du texte comme « vaste montagne » et de la traduction comme traversée ou parcours sont certainement à la source des deux *récits en rêve*⁶ que nous proposons de considérer à la fois comme des « traductions au sens

⁶ Le *récit en rêve* constitue un sous-genre particulier à Yves Bonnefoy, redevable du récit de rêve surréaliste, qui cherche à transcrire, non pas un fragment onirique au moment du réveil, mais une rêverie éveillée à très haute

large » de l'œuvre de Shakespeare et comme des mises en fable allégoriques de la démarche traductive, c'est à dire, du dialogue herméneutique qu'Yves Bonnefoy a entretenu de longue date avec ce texte.

L'inconscient à l'œuvre : traduire *Hamlet* « dans le noir »

« Cette mise en scène n'avait qu'un vœu, disait-on, se conformer aux exigences du texte » – lit-on dans les premières lignes de « Première ébauche d'une mise en scène d'*Hamlet* ». Et plus bas : « L'autre grand vœu du metteur en scène, en effet, c'est de comprendre le texte » (Bonnefoy, 2011 : 65).

Ces déclarations semblent annoncer ce que conventionnellement on peut attendre d'une mise en scène théâtrale: l'actualisation de l'interprétation de l'œuvre, respectant la lettre du texte et la disposition des actes et des scènes. Or, comme nous comprenons tout de suite, ce n'est pas du tout le cas. Dans ces deux récits, la représentation a cours sans début ni fin, et les scènes sont jouées en désordre et simultanément par des acteurs qui se confondent avec la foule des spectateurs, errant d'un lieu à un autre dans cette étrange montagne qu'est devenu le théâtre. Mais il n'y aura pas à s'étonner, puisque cette mise en scène rêvée se déroule sur un autre plan que celui de la représentation et répond à une exigence d'un autre ordre.

La lecture qui se signifie ici de façon allégorique ne reste pas sur le premier plan du texte, là où se met en place la fiction, organisée selon les conventions de la mimésis et la logique de la causalité. La compréhension de l'œuvre se joue à son niveau le plus profond : elle cherche à rejoindre la perception primaire encore non classifiée ni hiérarchisée par les catégories du savoir raisonneur, ce que le poète aura appelé la « pensée figurale », c'est à dire, pour l'artiste, une « pratique au plus près de son inconscient » (Bonnefoy, 2006 : 26) et donc au plus loin de la découpe conceptuelle qu'institue le langage dans la continuité du monde. Ce qui demande, selon le poète, de « s'ouvrir à des indications qui montent de l'inconscient, plus ou moins cryptées, grevées de symboles et d'images » (Bonnefoy, 2015 : 129). Nous savons que l'approche herméneutique d'Yves Bonnefoy fait confiance à la capacité libératrice des images issues de l'inconscient, considéré, selon la plus grande leçon du surréalisme bretonien, comme principe actif et fécondateur de l'acte créateur. Mais il faut tout de suite préciser qu'il s'agit d'un inconscient « à double fond » (Née, 1999 : 291-309), tel qu'il est déterminé par Yves Bonnefoy, dont le plus profond n'est pas l'inconscient freudien de la pulsion sexuelle, mais ce qui est appelé « l'inconscient créateur », qui mobilise, par-dessous les besoins de possession et le désir d'avoir, ce que le poète identifie comme un désir spécifiquement humain, le « besoin instinctif de créer du sens » (Bonnefoy, 2008 : 100), désir proprement herméneutique, selon l'expression *a minima* de Gadamer, d'appliquer un sens à la situation où nous sommes. La radicalité d'un engagement interprétatif qui passe par cette intuition d'inconscient à inconscient chercherait ainsi à atteindre à une couche profonde de la pensée où se joue, même à l'insu du créateur, la perception primaire de l'être-au-monde encore non médiatisée par le langage, qui

concentration inconsciente. Cette modalité d'écriture apparaît tôt dans l'œuvre du poète, dès « Sept feux » à la fin d'*Un rêve fait à Mantoue* (1957) et donne lieu à des publications séparées (*Récits en rêve*, 1987 ; *La vie errante*, 1993) avant de s'entrelacer aux poèmes en vers depuis *Les planches courbes* (2010) pour achever une dernière évolution du poème en prose de notre époque.

enveloppe toujours une demande de sens, pour ensuite l'intégrer consciemment dans la compréhension de l'œuvre. L'interprète aurait donc cherché à se rendre dans le « lieu de l'inconscient » (Bonnefoy, 2006 : 161), le *récit en rêve* se révélant l'instrument de la communication poétique avec l'inconscient de l'œuvre, véritable metteur en scène de cette représentation. Autrement dit, et pour reprendre l'une des notions métapoétiques d'Yves Bonnefoy : c'est bien le *fond* (2006 : 78) par-dessous les figures de la fiction que le poète cherche à rejoindre, faisant affleurer ce substrat de l'informe non représentable censuré sous les articulations du discours. Et à l'interprète alors d'affronter ce *fond* par lequel *Hamlet* nous jette son énigme, de traduire *Hamlet* « dans le noir » (Bonnefoy, 2015 : 142).

Le « lieu de l'écoute » : restituer la voix de l'autre

Par exemple, quand les guetteurs échangent leurs premiers mots, le metteur en scène n'a cherché qu'à faire paraître la nuit comme ces soldats l'éprouvent, sur ces remparts, dans le froid. Un froid qui règne aussi dans la salle, si ce lieu de l'écoute, c'est une salle (Bonnefoy, 2011 : 65).

Remarquons tout d'abord que, dans cette mise en scène qui cherche à actualiser le sens de la pièce à son niveau le plus profond, le premier mouvement de la lecture se signifie habitation poétique du texte en tant qu'accueil de l'inconnu, au sein duquel l'interprète établit le « lieu de l'écoute », dans l'indistinction entre la salle et la représentation, les acteurs et les spectateurs, qui doivent subir ensemble cette « nuit » et ce « froid ». Et il faut bien préciser qu'il s'agit d'une « écoute au sein de laquelle ce ne sont plus les significations conceptuelles qu'il faut savoir percevoir, mais [...] une voix » – explique le poète (Bonnefoy, 2015 : 133), c'est à dire, l'indice d'une subjectivité à l'œuvre. Car le véritable enjeu est de « sauver, dans la traduction, cette voix, une voix qui est l'expression de l'être même qui inscrit la conscience de soi dans l'universel » (Bonnefoy, 2015 : 141). Telle est l'injonction qui gouverne « l'écoute » du texte par le traducteur. Elle dit, d'abord, le souci de préserver l'oralité de la poésie théâtrale de Shakespeare, conformée sous le primat de la parole prononcée à voix haute, à la source du geste créateur, dont l'élan précède et à la fois succède toute écriture, inscrivant en elle les rythmes qui la rattachent aux sons, au corps, au monde des réalités matérielles. Et plus largement, elle expose le désir d'écouter la *phonè* d'en-dessous la *graphè*, de retrouver la voix originaire d'avant l'organisation textuelle de l'écriture, mémoire de l'infra-verbal qui relie la parole au corps sonore de l'être. Voici présentée l'articulation dialectique entre la voix et l'écrit, le son et le signe, qui recoupe – on l'aura compris – le dépassement des significations, avec leur coefficient d'abstraction, par le sens, toujours ancré dans une situation d'existence, constitutive, selon Yves Bonnefoy, de la visée poétique. En refus d'une certaine conceptualisation textualiste du signe, l'acte de traduire est donc gouverné par le souci de restituer au plus juste la voix du locuteur sous l'écrit, de retrouver, incarné dans l'énonciation de sa voix propre, le sujet originaire et irremplaçable dans lequel une intention de sens trouverait son origine. De sorte que les premiers mots de la pièce de Shakespeare, cette fameuse interpellation reprise dans le récit poétique –

« Who is there ? » –, en vient à synthétiser le geste liminaire du traducteur devant le texte, qui est de savoir, de se demander « qui est là ? », c'est à dire, de rencontrer véritablement cette conscience qui cherche à se dire, cette pensée qui tente de se formuler rencontrant l'obstacle du langage.

La difficulté d'atteindre cette voix amortie sous les articulations du discours, la voici figurée dans son décor tant de fois théâtralisée du cirque rocheux, cher au poète, dont les failles constituent à la fois l'ouverture et l'obstacle à cet inconnu psychique, le lieu d'origine de cette voix intérieure drainant la source de la créativité inconsciente :

[...] il faut qu'on sache que d'énormes masses de pierre environnent toujours dans la pensée de Shakespeare le Prince du Danemark. Roches qui le surplombent ou se pressent autour de lui, failles qui s'ouvrent entre elles, d'où suit que sa voix ne sera jamais perçue qu'au loin, presque couverte presque toujours par le bruit des torrents dévalant des pentes sous les cris des oiseaux de ces autres mondes (Bonnefoy, 2011 : 73).

De là la stratification de la démarche interprétative propre à l'auteur, selon un mouvement d'approfondissement de l'écoute qui cherche à remonter, dans une sorte de quête archéologique, de la surface de la textualité vers les soubassements de celle-ci : « Oui, d'abord de prendre chacun des mots à la lettre, mais aussi de découvrir tout le sens de ce qu'ils disent. Et comment le faire dans cette nuit ? » (Bonnefoy, 2011 : 73). On relèvera la façon dont cette déclaration métapoétique rend explicite l'enjeu central de la traduction, tout en signalant les deux niveaux de lecture que doit opérer le traducteur. D'abord « prendre chacun des mots à la lettre », dans leur compréhension littérale mot à mot sur le plan des significations, ce qui demande un approfondissement dans les connaissances linguistiques, philologiques et historiques qui les restituent au lecteur actuel. Mais pour s'engager ensuite dans la compréhension du sens qu'ont ces significations, pointes visibles d'une configuration plus vaste qui ne se donne pleinement qu'au fond de l'œuvre, dans un franchissement du niveau verbal et figuratif vers le niveau infra-verbal ou figural. Et voilà que, suivant la logique onirique propre *au récit en rêve*, un élan entropique ramène le récit à quelque chaos originaire qui, basculant l'ordre linéaire des significations, fait graviter une matière indistincte, informe, où s'entremêlent voix, spectateurs, acteurs et décors :

Et ces scènes en sont brisées, l'action s'est défaite, mais au milieu des spectateurs qui affluent toujours plus nombreux va peut-être se rassembler, prendre forme, crier son sens sans même aucun personnage du drame à proximité immédiate, la grande scène introuvable dans l'œuvre en son simple texte (Bonnefoy, 2011 : 75).

La lecture comme parcours toujours à recommencer

Mobilisée par l'attente de cette révélation (« la grande scène introuvable dans l'œuvre en son simple texte »), l'habitation poétique se fait parcours : « il faut partir à la découverte » ; « qu'est-ce que cela signifie, je veux le savoir, je presse le pas, je fraye mon chemin » (Bonnefoy, 2011 : 74). Assimilant parcours et désir herméneutique, la lecture est figurée comme une remontée inachevable de cette montagne qui a pris

la place du théâtre, et dont l'immensité imprenable thématise la difficulté herméneutique de l'étrangeté et sa résistance à son appropriation par le traducteur. Essayer de comprendre c'est donc s'enfoncer dans « ce piétinement qui n'a plus d'origine et va avancer sans fin » (Bonnefoy, 2011 : 75). Le cheminement du texte se détermine ainsi comme une errance indéfinie, dans un mouvement qui paraît sans terme et sans commencement. Et l'on remarquera que la représentation « est commencée, déjà » lorsque le narrateur s'y rend, « il l'est, depuis des heures, des jours » (Bonnefoy, 2011 : 66), qu'elle se poursuit dans un discours indéterminable, achronique, atemporel, reprenant sans cesse les scènes où l'on verra défilier les objets de tous les temps et de tous les lieux comme si elle voulait se faire mémoire de toutes les mises en scène imaginées. Autant de lectures qui se seraient cumulées dans le temps d'une longue fréquentation, cherchant à remonter le désordre d'un monde toujours renaissant à l'intérieur duquel quelque chose interminablement s'en revient à chaque fois. Le parcours herméneutique du texte relèverait donc d'un type de transhistoricité qui tente d'aménager un sens disponible au-delà ou en deçà des discours, des codes ou des allégories de l'époque. Un sens toujours conçu par Yves Bonnefoy comme transcendant la simple circonstance, se donnant pour champ et pour horizon l'universel atemporel.

Porté par ce mouvement interminable, le trajet de la lecture s'avère égarement dans un espace immaîtrisable, sans limite traçable, qu'on ne peut rattacher à un centre, à une origine, et dont on n'arrive à trouver l'issue. Puisque, en effet, « les diverses scènes de la pièce ont été disséminées, sans souci de chronologie, en autant de lieux de la montagne » (Bonnefoy, 2011 : 73) de sorte que, pour suivre la représentation, il faut « se déplacer sans cesse » : « la représentation a lieu ailleurs, ailleurs autant qu'ici, et par exemple, en ce moment même dans un chalet d'altitude qu'il faut rejoindre » (Bonnefoy, 2011 : 67). Forcés à un mouvement incessant, les spectateurs assistent étonnés à des scènes incompréhensibles, dont chacune représente la promesse de trouver, dans la suivante, l'arrêt et le repos. Et en effet, nous attendons le point où aboutirait cette représentation infinie, mais à chaque fois nous retrouvons le renvoi à un autre lieu, à une autre scène : « Le bruit court maintenant qu'un peu plus haut sur ce même chemin le metteur en scène a pris *Hamlet* par un autre bout » (Bonnefoy, 2011 : 67). Il en va de même pour les personnages dédoublés et éparpillés dans la montagne qui, sans interruption, reprennent les scènes à l'endroit et à l'envers :

[...] il a bien fallu que le metteur en scène en fait omniprésent multiplie les acteurs à l'instant même où il les disperse, si bien que dans le flot mouvant, turbulent de cette multitude étonnée, il en a lancé de nombreux pour jouer Hamlet, de nombreux pour Polonius ou l'étonnante Gertrude, de nombreux tout autant pour Laërte ou pour Ophélie (Bonnefoy, 2011 : 75-76).

La démultiplication constante des scènes et des personnages, que ceux-ci doivent rejouer une et autre fois, peut figurer les tentatives successives du traducteur, reprenant à son tour ces significations en désordre pour essayer de cerner ce qui s'y joue, cela qui échappe au clivage des signes, « trop souvent sans pouvoir trouver les mots pour [le] dire » (Bonnefoy, 2011 : 76). Le cours de l'action traductive serait donc régi par un mouvement incessant de reprise et de relance, qui dit l'appel constant du sens à une retraduction, ouvrant à chaque fois de nouvelles voies de compréhension qui entraînent le traducteur dans des chemins inattendus. Sa quête – ou son errance – n'obéit donc à

aucune direction prédéterminée, elle semble au contraire s'en remettre à la coulée intarissable et erratique du sens : « Mais c'est bien en vain que j'ai tenté cet effort. L'aval de ce flux ne s'ouvre guerre, l'amont piétinant et murmurant ne cesse de m'engluier, je suis rejeté sur un chemin latéral [...] » (Bonnefoy, 2011 : 75). Cela donne à penser la traduction du sens comme lecture circulaire et rétroactive, en quelque sorte aléatoire, avec des moments de bascule et d'indécision, rencontrant l'obstacle du langage dans le même mouvement ininterrompu pour intégrer cette résistance à son propre parcours : « Heures, heures que nous passerons à monter vers cette cime qui parfois, à des détours, se laisse entrevoir, illuminée par la lune, indifférente » (Bonnefoy, 2011 : 77). La compréhension du monde qui devrait constituer la fin de l'errance semble donc impossible à atteindre. On y retrouve même les perspectives vertigineuses de ce que Blanchot appelait le « mauvais infini » « qui est celui qui empêche K d'atteindre jamais le Château » (Blanchot, 1998 : 135), si caractéristique de l'activité onirique, s'ouvrant ainsi à l'expérience de l'impuissance, vécue comme impuissance au sein du langage. Ainsi figurée, la dynamique continue de la traduction et l'effort herméneutique qu'elle comporte l'érigent en modèle de toute entreprise de compréhension linguistique et ontologique en tant que procès qui n'arrive jamais à se constituer en une expérience achevée de sens. Et plus largement, en allégorie du caractère (difficilement) lisible et traduisible du monde et de l'existence humaine, elle-même assimilée à ce parcours difficile, parfois pénible, dans lequel il faut s'aventurer et prendre ses risques, dans la « bousculade » de la foule, « tâtonnant, trébuchant, presque à en tomber, dans cette nuit noire » (Bonnefoy, 2011 : 74).

Ainsi faut-il comprendre le parcours infini et erratique de cette montagne aussi bien comme allégorie du cheminement herméneutique du texte que comme figure d'une situation existentielle exposée sous le signe cette « nuit noire », au sein de laquelle acteurs et spectateurs confondus semblent condamnées « à jouer ainsi, à vivre ainsi, à vieillir de cette façon funèbre dans l'inépuisable parole » (Bonnefoy, 2011 : 74). Tel serait donc le fond latent du texte à son niveau le plus profond, que le metteur en scène fait remonter au premier plan de l'œuvre, l'amplifiant pour signifier « l'épiphanie du non-être ». Ce *dark side* que « Shakespeare aurait dû constater sous le gouffre du langage » et dont il aurait été « un des premiers témoins » (Bonnefoy, 2015 : 145). Et voilà bien la question que le sujet poétique se pose alors : ce monde erratique et incompréhensible, ce « néant sans raison », serait-ce la seule réalité, la seule figure de l'être au monde que nous pouvons retrouver dans les profondeurs du texte ? Telle est l'interrogation explicite que pose le locuteur : « Depuis quand cet affrontement, et pendant et combien d'heures, combien de nuits va-t-il continuer ? Est-ce cela, "readiness", cela le triste vœu qui tourbillonne et se creuse dans le gouffre de la parole ? » (Bonnefoy, 2011 : 67-68).

Le dialogue herméneutique : le traducteur répond par son interprétation

De cette interrogation on retiendra la présence du terme « readiness », souligné rythmiquement par l'apposition, pour rappeler que cette notion constitua la clé de voute de l'interprétation que Bonnefoy proposa de la pièce de Shakespeare depuis l'essai de 1978, publié en préface de la traduction, intitulé précisément « Readiness, ripeness : *Hamlet, Lear* ». La reprise de cette notion centrale dans le récit poétique rend visible le lien qui unit dans un rapport de transtextualité l'appel à traduire et la nécessité ressentie par le traducteur de prolonger le travail de compréhension du texte sur le plan du dis-

cours critique. « Chaque fois que j'ai traduit une pièce – explique le poète – j'ai écrit un essai sur elle [...] et si j'ai tenté ces analyses, c'est parce qu'elles me faisaient, si je puis dire, du bien, en me permettant de mettre en ordre, de méditer, ce que ces œuvres donnent sans lésiner à qui veut bien les entendre » (2015 : 144). Apparaît ici un autre mouvement propre à l'herméneutique traductive d'Yves Bonnefoy, envisagée toujours comme interaction dialogique dans laquelle le traducteur cherche à donner une réponse au poème original en faisant écouter sa voix propre, c'est à dire, en inscrivant dans la traduction son interprétation du texte. Revenons rapidement sur celle-ci telle qu'elle est présentée dans les textes critiques pour en détacher les articulations essentielles.

« Readiness is all », dit Hamlet à Horatio avant le duel qui lui fera trouver la mort. Ce qu'Yves Bonnefoy traduit par « L'essentiel, c'est d'être prêt ». D'une certaine façon, l'essai critique rend explicite la motivation qui soutient ce choix du traducteur entrant dans le processus de l'élaboration du sens de l'œuvre. Puisque, suivant la préface de 1978, ce mot d'ordre désigne « l'accueil des choses comme elles viennent, aussi désordonnées et contradictoires soient-elles, l'acceptation du hasard : nos actes apparaissant, dans cette philosophie pessimiste, comme aussi vides de raison d'être que la nécessité qui s'y joue » (Bonnefoy, 1978 : 14). Et de même lisons-nous dans l'essai de 2015 : la « readiness » c'est « l'acceptation du non-sens de tout », « la résignation aux actions auxquelles on n'a plus à donner aucun sens qui vaille ». Autrement dit : « l'abandon de soi au non-être » (Bonnefoy, 2015 : 45).

Il faut d'autant plus rappeler que l'hésitation d'Hamlet se fait signe, toujours selon l'interprétation du traducteur, de la situation de la conscience poétique face à l'évènement majeur de notre modernité, à savoir, l'écroulement de l'ancien système symbolique théocentré, incarné par le vieux roi Hamlet, qui pense appartenir à un monde ordonné par des valeurs divines qui en garantissaient le sens, et l'irruption d'un monde nouveau – *out of joint* –, représenté par le jeune prince Hamlet, qui met en doute ces valeurs et doit en décider de nouvelles, dans l'acceptation du hasard et du non-sens, au risque de ne pouvoir voir dans le langage qu'un « foisonnement des significations dont le *fond* – nous soulignons – serait seulement cette assertion du néant, désespérante » (Bonnefoy, 2015 : 47). Depuis le centre même de « la ligne de fracture qui rompt l'horizon de l'intemporel et voue l'Histoire du monde à son devenir toujours plus incertain et précipité » (Bonnefoy, 1978 : 8), *Hamlet* se donne à lire, selon Bonnefoy, comme emblème de la situation où se trouve la conscience moderne, dépossédée des anciennes certitudes et placée sous le signe d'une indécision, d'une ambiguïté oscillatoire qui porte aussi bien sur la valeur qu'il faut accorder à l'existence que sur la confiance dans la capacité du langage à faire sens. Et à l'interprète alors de méditer le dilemme de Hamlet, entre l'affirmation de l'être et la dénégation de l'être, dans sa double articulation existentielle et poétique : « Dans cette tragédie du vouloir être manqué, est-il vrai que les ambiguïtés de la signification ne se totalisent que sans laisser place à une espérance de sens ? » (Bonnefoy, 2015 : 47).

L'inscription de la voix du traducteur

Revenons à présent sur le récit en rêve. La reprise de cette question nodale par le sujet poétique signale cette tension disjonctive comme centre de gravitation du récit, qui semble conclure sur l'hypothèse du monde défait et de l'inanité de la parole qui laisserait acteurs et spectateurs à « errer indéfiniment dans cette foule hagarde sur les terrasses herbeuses de leur immense Elsenour » (Bonnefoy, 2011 : 76). Il n'en reste pas

moins que, partant du constat du non-sens, les deux récits inscrivent un dépassement possible de cette négativité par le biais de cette nouvelle traduction entendue dans sa signification élargie dont le but ultime est de développer le « signifier plus » du texte, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur (1999). Le questionnement de Shakespeare est donc pris en charge par le traducteur, qui se l'approprie pour lui donner une réponse à partir de son propre questionnement et de son expérience de poète. Il reste à voir la manière dont cette réponse est impliquée dans le tissu figuratif du récit en rêve.

Remarquons, tout d'abord, que cette errance, telle qu'elle est figurée dans les deux textes, n'est pas sans s'investir d'une valeur positive. Car si elle comporte le risque d'erreur et de fourvoiement, elle peut aussi compenser en acte la négativité radicale de l'exil en tant qu'interdiction et paralysie. Et à ce point, il faut relever que dans « ce courant qui par mille voies cherche à traverser la montagne » (Bonnefoy, 2011 : 76), l'obstination des spectateurs et des acteurs, leur détermination insensée pour affronter ce qui advient et persévérer sans relâche dans cet effort semble porter l'indication d'un retournement possible, d'une autre façon de comprendre la grande leçon hamlettienne de la « readiness ». Car voici que, face à la solitude méditative d'Hamlet, dans cette détermination maintenant partagée par cette « foule hagarde » prend forme le rêve d'une communauté en marche, désorganisée, errante et perdue, mais résolument disposée à persévérer dans cette quête. Elle fait la chance d'un monde rassemblé dans une recherche commune menée dans un sol commun, que serait exemplairement l'œuvre poétique par sa puissance de convocation et sa capacité d'opérer une communication des volontés rassemblées par un même besoin de comprendre. Ce qui est déjà donner à méditer l'obstination morale – parce que soutenue par une exigence de vérité – de cette multitude errante, et à reconnaître par cette disponibilité totale l'indispensable endurance de l'esprit à résister contre le dangereux désir passif qu'on consente au non-sens. Et donc, sous le constat du *dark side* de l'existence, qui est, pour reprendre l'expression du poète, « commémoration du négatif », c'est à dire, reconnaissance lucide de la condition énigmatique de toute existence, un autre mouvement prend forme qui cherche à retrouver dans le texte de Shakespeare tout autant qu'en l'interprète même la source du vrai désir originel, le désir proprement ontologique de « faire être le sens malgré l'énigme », comme il est dit dans le poème « Dans le leurre des mots » (Bonnefoy, 2001: 78). En cela, l'hésitation d'Hamlet dans sa double postulation entre la dénégation de l'être et l'affirmation de l'être en vient à synthétiser le mouvement propre à l'acte poétique tel qu'il est posé par Yves Bonnefoy, conformé toujours comme appel et convocation à une méditation sur le geste de la disjonction que dispose en partage la poésie, dans l'ouvert d'une décision qui peut aussi bien sauver que perdre. Soit de consentir au néant qui ne conduit pas à l'être, soit de refonder à neuf sur une entente commune les valeurs qu'on pourrait placer dans cet ensemble vide que nous héritons ensemble, « l'être n'étant jamais – écrivait Yves Bonnefoy en 2005 – que ce qu'avec d'autres que soi on peut librement décider d'établir sur terre » (2005 : 285). Voilà qui relève d'une articulation directe au poétique, toujours conçu par Yves Bonnefoy comme proposition d'alliance dans un vouloir comprendre ensemble notre condition : « Entre le poète [...] et ceux qui viendront à lui dans l'heure présente ou plus tard, c'est cette alliance le seul rapport qui ait sens aux yeux de la poésie : alliance dans la parole pour qu'il y ait de l'être sur terre » (Bonnefoy, 2010 : 226).

C'est à ce point qu'une proposition de sens vient se formuler dans le mouvement final des deux récits. Prise en charge par la conscience poétique, cette « traduction au sens large » est en mesure de prolonger le sens de l'œuvre traduite, aussi bien sur le

plan de la compréhension de la poésie, de sa visée et de ses possibles, que sur celui du sujet lui-même, le lecteur-traducteur que son travail sur le texte aura transformé et porté à un éclaircissement au plus intime de sa conscience personnelle, qui reverse dans son œuvre individuelle. De façon significative, l'amplification de la compréhension de l'œuvre semble s'établir sous le signe d'une pensée du rapport de filiation « sur » et « par Shakespeare » (Bonnefoy, 1999 : 117-118), qui se décline sur diverses portées et s'inscrit de façon explicite dans les dénouements des deux récits.

« Première ébauche d'une mise en scène d'*Hamlet* » : traduction et filiation poétique

C'est d'abord celle du rapport de filiation du poète-traducteur à son autre, Shakespeare, envisagé comme un « proche » et un « allié » dans un compagnonnage fécond qui est provision de confiance et incitation à la poésie. Comme il y a Virgile aux Enfers pour guider Dante, c'est Shakespeare que le poète attend qu'il revienne des profondeurs de son œuvre pour le guider dans sa recherche : « On dit que dans la mise en scène d'*Hamlet*, c'est l'auteur lui-même, redevenu l'acteur qu'il avait été, qui est requis de venir vers elle, par un long chemin à travers les pierres du temps, les voix de l'espace » (Bonnefoy, 2011 : 68). Cette attente rêvée thématise fortement le vœu profond du traducteur, qui serait de faire entrer sur la scène l'auteur lui-même, c'est à dire, de le faire revenir par sa traduction jusqu'au lecteur actuel, à notre état présent de culture, pour assurer la survie et la croissance de l'œuvre. Entendue comme actualisation et récréation du sens, la traduction poétique est alors en mesure de fonder une relation de filiation réversible ou de paternité réciproque entre le traducteur et celui qu'il traduit : Shakespeare n'est pas seulement un précurseur de Bonnefoy, dans lequel celui-ci retrouve les questions qui traversent sa propre réflexion, il en est aussi, d'une certaine façon, le fils. Comme il y a un Virgile dantesque ou un Dante borgésien, il y a aussi un « Shakespeare de Bonnefoy » (Amadori, 2013), issu de cette entente filiale longuement entretenue et transformé par l'interprétation radicalement originale qu'en propose le poète en figure emblématique de la conscience poétique. Et voilà que, dans les dernières lignes de « Première ébauche », au sein de cette nuit infinie, l'auteur d'*Hamlet* va peut-être paraître, nous dit le narrateur, « en main une lampe-tempête, sur son visage le masque que sont les mots de la poésie » (Bonnefoy, 2011 : 69). Et au lecteur de comprendre que le don et l'offre que fait la poésie n'est que cette simple « lampe-tempête » qui éclaire de sa lumière pourtant fragile « la condition humaine et permet que des hommes, des femmes, ici ou là dans le monde, fassent de leur attente déçue une réflexion partagée » (Bonnefoy, 2004 : 117).

« Hamlet en montagne » : traduction, filiation, paternité

Mais cette pensée de la filiation porte aussi sur la figure d'*Hamlet* lui-même et sur la relation à son père, le vieux roi mort, « marqué d'emblée par l'ambivalence » (Bonnefoy, 2015 : 14), qui permet d'actualiser une dimension radicalement nouvelle de l'interprétation de l'œuvre, allant même au-delà des perspectives ouvertes par les essais critiques. « Ces proses – confiait-il à Stéphanie Roesler –, à leur façon, ce sont un peu, cette fois, de nouvelles versions de ma traduction : non plus corrections

apportées à un texte qui va rester inchangé, mais rupture, inaugurale peut-être, avec le plan où existe jusqu'à présent celui-ci » (Bonnefoy, 2015: 117).

La question du fils hanté par le père, écrasé par cette exigence de réparation aux effets si désastreux, est cruciale dans la tragédie d'*Hamlet*. Même dans ce monde « *out of joint* », où les anciennes valeurs s'effondrent et l'occasion s'offre d'instaurer de nouvelles vérités, le devoir filial continue de s'entendre comme soumission aveugle à ces valeurs, à ces commandements, au risque de réduire la présence de l'autre à une représentation abstraite et, par conséquent, de réifier les rapports et l'existence même comme quelque chose que l'on peut donner, subordonner, voire sacrifier. C'est toute la question du rapport à l'Autre qui est croisée d'emblée, question fondamentale à la poétique d'Yves Bonnefoy, gouvernée par le désir de « faire apparaître autrui comme pleine présence là où le conceptuel ne le considère qu'en lui substituant des formules » (Bonnefoy, 2010 : 210). Et voici la réflexion qui semble prendre forme dans ce *récit en rêve* : plutôt que comme obéissance aveugle à un devoir, telle une loi ou un commandement, ce lien du fils au père ne devrait-il pas s'entendre et s'actualiser sous le signe d'une véritable rencontre de l'autre qui soit à la hauteur du désir humain de vérité ? C'est à dire, comme un acte de *compassion*, notion centrale dans l'éthique du poète, toujours sous le primat d'une responsabilité vitale envers autrui, qui reste, par-dessus le non-sens de la vie et les insuffisances du langage, le geste le plus authentiquement humain de donation de sens, « le sens étant – nous rappelle le poète – ce qui donne à l'existence vécue ses valeurs et sa raison d'être » (Bonnefoy, 2004 : 114). Et voici qu'à la fin de « *Hamlet en montagne* », sur fond de ce néant sans nom, la figure du « vieux roi Hamlet, le roi mort » se détache par l'affection avec laquelle le poète l'imagine, non pas comme le spectre sinistre qui peine son malheur et sa malédiction, mais comme le chevalier qu'il fut, en armure et sur son beau cheval noir qui « se cabre », réhabilité dans son humanité et sa dignité. D'écrasant, l'héritage paternel se tourne léger, symbolisé par cette « écharpe vaguement rouge » dont il est affublé, que le vent « soulève fort joliment », lui donnant « de beaux mouvements de jeune écriture » (Bonnefoy, 2011 : 78).

Pour finir : traduire c'est se comprendre devant le texte

Nous savons la portée et l'extension que prend la figure paternelle dans les derniers livres d'Yves Bonnefoy, depuis *Les planches courbes* (2001) jusqu'à *L'écharpe rouge* (2016), animés par le souci de « mieux comprendre » sur le plan intrapsychique le lien aux premiers objets d'amour, les figures parentales, longtemps différées dans l'œuvre du poète. Le rapport filial, avec la difficulté de son expression, est symbolisé dans nombre de poèmes et de récits par cette « écharpe rouge », reçue en héritage et conservée comme *témoin* du père (Pinet-Thélot, 2013 ; Drouet, 2013). Un père que ces textes plus récents nous découvrent forcé au silence par le dur labeur quotidien de son destin modeste d'ouvrier, qui « Ramasse sa fatigue, ses outils/ Et s'éloigne le long des voies, dans son silence ! » – comme il est dit dans le poème « Deux tours » (Bonnefoy, 2011: 13) –, en contraste avec la destinée du fils poète, qui eut le pouvoir de « donner des mots ». Rappeler, par sa parole de poète, le mutisme et l'impuissance du père dont le fils se sent responsable pour ne pas les avoir suffisamment compris, et remédiés, serait bien une manière d'accomplir le devoir filial, ce désir de lui redonner la parole étant, d'une certaine façon, à l'origine de sa voca-

tion poétique. Telle serait la vérité personnelle ressaisie dans un travail de mémoire résolument auto-analytique, qui rappelle le poète à son origine et à son véritable devoir, qui est de prendre la parole en échange à la taciturnité du père. Ce père dont il porte le nom reçu en héritage, comme Hamlet porte le nom du sien, ce nom qui lie les générations comme cette longue écharpe rouge.

On pourrait alors considérer que cette « grande scène introuvable dans l'œuvre en son simple texte », la voici peut-être, cette réparation rêvée par l'interprète dans cette « traduction au sens large », qui témoigne de la double compréhension de soi et de l'autre – ou de l'un par l'autre. Elle porte le signe du lien de sang, cette écharpe lancée vers le ciel comme une signature qui scelle de sa trace rouge l'inscription filiale du traducteur dans sa traduction, en cela continuation de l'œuvre traduite, par laquelle il redonne doublement la parole aux deux pères, Shakespeare et Bonnefoy, l'amplifiant, pour qu'elle retentisse, de son double enseignement, jusqu'à nous lecteurs, au sein de notre existence actuelle.

Références bibliographiques

- Amadori, S., (2015a) « Les traductions de Shakespeare par Bonnefoy, entre oralité “silencieuse” et intensification mélodique et sensorielle » in *Palimpsestes* [En ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2223> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.2223 [Dernier accès le 12 octobre 2019].
- Amadori, S., (2015b) *Yves Bonnefoy. Père et fils de son Shakespeare*, préface de Chiara Elefante. Paris, Hermann, collection « Savoir Lettres ».
- Bakhtine, M., (1970) *Problèmes de la poétique de Dostoïevsky*. Paris, Éditions du Seuil.
- Berman, A., (1984) *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris, Gallimard.
- Blanchot, M., (1998) *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.
- Bonnefoy, Y., (1978) « *Readiness, Ripeness* : Hamlet, Lear » in *Hamlet, Le roi Lear*, Préface et traduction d'Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Bonnefoy, Y., (1999) *Lieux et destins de l'image : un cours au Collège de France (1981-1993)*. Paris, Éditions du Seuil.
- Bonnefoy, Y., (2000a) *Keats et Leopardi*. Paris, Mercure de France.
- Bonnefoy, Y., (2000b) *La communauté des traducteurs*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- Bonnefoy, Y., (2001) *Les Planches courbes*. Paris, Mercure de France.
- Bonnefoy, Y., (2004) « Georges Poulet et la Poésie » in Cendré-Mauroux, S. & O. Pot (dir.) *Georges Poulet parmi nous*. Genève/Berne, Éditions Slatkine/Archives Suisses.
- Bonnefoy, Y., (2006) *Goya. Les peintures noires*. Bordeaux, William Blake&Co Édit.
- Bonnefoy, Y., (2013) *L'autre langue à portée de voix*. Paris, Éditions du Seuil.
- Bonnefoy, Y., (2007a) *La Poésie à voix haute*. Paris, La ligne d'ombre.
- Bonnefoy, Y., (2007b) « Entretien avec John Naughton à propos de Shakespeare » in *L'amitié et la réflexion*. Tours, PU François Rabelais.
- Bonnefoy, Y., (2008) *La longue Chaîne de l'ancre*. Paris, Mercure de France.
- Bonnefoy, Y., (2015) *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*. Paris. Éditions du Seuil.

- Dotoli, G., (2008) *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*. Paris, Hermann, coll. Savoir Lettres.
- Douet, P., (2013) « *L'heure présente et Hamlet: dialoguer, dialoguer encore avec Shakespeare* » in Fink, M. & P. Werly (éd.), *Yves Bonnefoy, Poésie et dialogue*. Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 223-230.
- Drouet, P., (2014) « Mises en scène de Shakespeare dans *Le Digamma* d'Yves Bonnefoy » in *Revue d'histoire littéraire de la France* [En ligne]. Vol. 114, n°4, pp. 933-946. DOI:10.3917/rhlf.144.0933 [Dernier accès le 12 octobre 2019].
- Gadamer, M.-G., (1976) *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Éditions du Seuil.
- Landi, M., (2008) « Yves Bonnefoy et la traduction : l'enseignement et l'exemple de l'Italie » in *Littérature* [En ligne]. Vol. 150, n°2, pp. 56-69. DOI:10.3917/litt.150.0056 [Dernier accès le 12 octobre 2019].
- Née, P., (1999) *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*. Paris, Presses universitaires de France.
- Née, P., (2008) « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy » in *Littérature* [En ligne]. Vol. 150, n°2, pp. 85-124. DOI : 10.3917/litt.150.0085. [Dernier accès le 12 octobre 2019].
- Ricœur, P., (1986) *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Esprit/Seuil.
- Ricœur P., (1999) « Rhétorique, poétique, herméneutique » in *Lectures 2. La contrée des philosophes*. Paris, Points, coll. Essais, pp. 481-495.
- Roesler, S., (2014) « Relectures et traductions du *Hamlet* de Shakespeare par Yves Bonnefoy : de la ré-énonciation à la création » in *TTR* [En ligne]. Vol. 27, n°1, pp. 43-65. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1037118ar> [Dernier accès le 12 octobre 2019].
- Roesler, S., (2016) *Yves Bonnefoy et Hamlet – Histoire d'une retraduction*. Paris, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes.
- Zach, M., (2013) *Traduction littéraire et création poétique. Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais [Nouvelle édition en ligne]. Disponible sur: <http://books.openedition.org/pufr/11243>. DOI :10.4000/books.pufr.11243 [Dernier accès le 12 octobre 2019].