



HAL
open science

“ Elle prend vie, elle va parler ” : Shakespeare et Bonnefoy à l’écoute de voix féminines

Pascale Drouet

► To cite this version:

Pascale Drouet. “ Elle prend vie, elle va parler ” : Shakespeare et Bonnefoy à l’écoute de voix féminines. Littérature, 2008, Yves Bonnefoy, traduction et critique poétique, 150 (2), <10.3917/litt.150.0040>. <halshs-01838959>

HAL Id: halshs-01838959

<https://shs.hal.science/halshs-01838959v1>

Submitted on 13 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« ELLE PREND VIE, ELLE VA PARLER » : SHAKESPEARE ET BONNEFOY À L'ÉCOUTE DE VOIX FÉMININES

Pascale Drouet

Armand Colin | « Littérature »

2008/2 n° 150 | pages 40 à 55

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200924782

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-2-page-40.htm>

Pour citer cet article :

Pascale Drouet, « « Elle prend vie, elle va parler » : Shakespeare et Bonnefoy à l'écoute de voix féminines », *Littérature* 2008/2 (n° 150), p. 40-55.
DOI 10.3917/litt.150.0040

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

« Elle prend vie, elle va parler » : Shakespeare et Bonnefoy à l'écoute de voix féminines

Armand Colin | *Littérature*

2008/2 - n° 150

pages 40 à 55

ISSN 0047-4800

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-litterature-2008-2-page-40.htm>

Pour citer cet article :

"« Elle prend vie, elle va parler » : Shakespeare et Bonnefoy à l'écoute de voix féminines", *Littérature*, 2008/2 n° 150, p. 40-55.

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

« Elle prend vie, elle va parler »¹ : Shakespeare et Bonnefoy à l'écoute de voix féminines

Dans son poème « Les nuées », Yves Bonnefoy évoque l'une des dernières pièces de Shakespeare, *Le Conte d'hiver* ; il y dit en toute limpidité les retrouvailles lumineuses des personnages, « ceux qu'avaient jetés l'orgueil, le doute/De contrées en contrées dans le dire obscur », mais aussi le prix payé par une femme qui a été « immobile longtemps/Étouffée dans sa voix de siècle en siècle »². Hermione n'a pas été la seule à susciter l'intérêt du poète, à faire tendre l'oreille au traducteur et à l'essayiste pour qu'il en perçoive au plus près la voix en péril, car Perdita, Miranda, Ophélie, Cordélia, Desdémone et Cléopâtre sont au nombre aussi de ces figures féminines qu'on cherche d'une façon ou d'une autre à faire taire. Cette étude s'intéressera plus particulièrement aux figures qui apparaissent dans *Le Conte d'hiver* (traduit en 1994), *La Tempête* (1997), *Antoine et Cléopâtre* (1999) et *Othello* (2001), soit les pièces correspondant à ce que Patrick Née a appelé « la seconde grande vague shakespearienne des années quatre-vingt-dix »³. À l'écoute attentive de ces voix, Yves Bonnefoy contribue par ses traductions, qui sont aussi interprétations, à les faire (mieux) entendre. Parallèlement, il leur rend justice ou hommage dans ses magnifiques préfaces : « “Art et Nature” : l'arrière-plan du *Conte d'hiver* », « Une journée dans la vie de Prospéro », « La noblesse de Cléopâtre », « La tête penchée de Desdémone ».

Depuis l'ouvrage fondateur en la matière de Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (1975), la critique féministe n'a eu de cesse de se pencher sur l'œuvre du célèbre dramaturge pour en réhabiliter les personnages féminins et pour tenter de cerner la position de Shakespeare sur la question. C'est ainsi que, comme le souligne avec

1. Yves Bonnefoy, « Les nuées », *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 301.

2. *Ibid.*, p. 301.

3. Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, Adpf/Ministère des Affaires Étrangères, 2005, p. 67. « La première vague des années soixante » inclut *Jules César* (1960), *Hamlet* (1962), *Le Roi Lear* (1965) et *Roméo et Juliette* (1968). Entre ces deux vagues, Yves Bonnefoy a aussi traduit *Macbeth* (1983).

humour Philip C. Kolin, « Shakespeare has been claimed as a feminist, a profeminist, a cryptofeminist, and an antifeminist. »⁴ Se gardant des conclusions hâtives et des étiquettes fallacieuses, Yves Bonnefoy suit le cheminement de pensée qui lui est propre et qu'il nous livre dans « La noblesse de Cléopâtre » :

Shakespeare ne manifeste à l'égard des femmes — me semble-t-il en tout cas — ni vrais préjugés ni méfiance, [...] il a réfléchi, tout à fait consciemment, sur l'aliénation dont la femme de son époque était la victime, à la fois dans son rapport à l'homme, pour l'idée que celui-ci s'en faisait, et dans sa propre conscience de soi-même.⁵

Dans « Shakespeare et la poésie », il s'interroge sur le sexisme qui se dégage des sonnets et en affirme, par contraste : « On ne soulignera jamais assez que celui-ci (Shakespeare) donne aux femmes dans ses comédies et ses tragédies une densité, une dignité enfin à leur véritable mesure. »⁶ C'est-à-dire que le théâtre shakespearien vient contrebalancer, certes, la caricature peu flatteuse de la mystérieuse « dark lady », mais surtout les portraits au vitriol des puritains contemporains de Shakespeare s'inscrivant dans le sillage de John Knox, auteur du pamphlet antiféministe le plus radical de la période — *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women*. Contrebalancer et bien davantage, puisque densité et dignité peuvent mener à la transitivité, à cette « poésie foncièrement transitive, [dont le] texte est pour se défaire du moi et non pour le conforter »⁷, ce qu'Yves Bonnefoy prend soin de souligner dans son allocution liminaire à *L'Amitié et la réflexion* :

Et d'abord rappeler, mais c'est l'évidence, que l'œuvre de Shakespeare est caractérisée comme aucune autre par cette transitivité que je crois l'essentiel de la poésie : Shakespeare faisant apparaître, par exemple, un peu partout dans ses comédies autant que dans ses tragédies, la parole des femmes en sa vocation habituellement méconnue, sinon censurée, à la responsabilité poétique.⁸

On l'aura compris, la façon dont Yves Bonnefoy propose de comprendre les personnages féminins de Shakespeare n'a rien de ce qu'il a appelé « la lecture par le dehors »⁹. Et ce regard d'une clarté si juste

4. Philip C. Kolin, *Shakespeare and Feminist Criticism. An Annotated Bibliography and Commentary*, New York/London, Garland Publishing, 1991, p. 8.

5. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », Préface à William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, traduction d'Yves Bonnefoy, texte établi par Gisèle Venet, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

6. Yves Bonnefoy, « Shakespeare et la poésie », in *L'Amitié et la réflexion*, coordonné par Daniel Lançon et Stephen Romer, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2007, p. 69.

7. Yves Bonnefoy, « Assentiments et partages : Entretien avec Odile Bombarde. Préface à l'exposition du musée des Beaux-Arts de Tours », in *L'Amitié et la réflexion*, p. 38.

8. Yves Bonnefoy, « L'amitié et la réflexion », in *L'Amitié et la réflexion*, p. 10.

9. Yves Bonnefoy, « "Art et nature" : l'arrière-plan du *Conte d'hiver* », *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 108.

dont il fait preuve dans ses essais nous éclaire sur l'œuvre de Shakespeare, mais aussi sur sa propre tâche de traducteur, sur l'esprit dans lequel il l'accomplit : ses traductions et réflexions critiques sont tout un ; elles sont à percevoir ensemble, dans un va-et-vient attentif qui ne cesse d'en enrichir la beauté et l'intelligence. C'est ce que cette étude va tenter de faire, s'attachant d'abord à *La Tempête* et à *Othello* où s'entendent les voix isolées et étouffées, reflets de visions assujetties, de Miranda et de Desdémone, se penchant ensuite sur *Le Conte d'hiver* où s'élèvent trois voix féminines plus affirmées, signes peut-être d'« authentiques présences d'être »¹⁰, celles d'Hermione, de Paulina et de Perdita, et se concentrant pour finir sur *Antoine et Cléopâtre* où la reine d'Égypte, dans sa quête de noblesse qui éclipse son art de séduire, « parle à voix haute désormais et ses paroles sont de poésie »¹¹.

L'HYPNOSE DE MIRANDA : LA VOIX DE SON PÈRE

L'idée d'en savoir davantage
N'a jamais troublé ma pensée ! (Acte I, scène 2)

« Une journée dans la vie de Prospéro » s'ouvre avec cette exclamation : « Quel vide, au moins peut-on croire, quel vide ou quelle censure, dans la mémoire de Miranda ! »¹² Considérant la scène qui suit le naufrage, Yves Bonnefoy précise : « Prospéro parle avec sa fille sur le rivage, il en interroge les souvenirs, elle lui répond, et ce qu'on entrevoit de son être à elle semble une profondeur aussi grande, aussi ténébreuse et déserte que celle qu'on redoutait tout à l'heure pour le vaisseau qui coulait. »¹³ Pour la fille du mage, le passé se réduit à une page blanche ; à peine croit-elle distinguer vaguement « Quatre femmes, peut-être cinq, pour (la) servir. »¹⁴ Pas même l'une de ces servantes ne semble relayer la mère absente et laisser l'écho lointain, mais néanmoins transmis, d'une voix féminine, comme le fait Barbara dans *Othello* avec la chanson du saule. Miranda est seule avec son père. Or l'unique dépositaire du passé ne libère sa mémoire qu'au compte-gouttes, et cela selon un schéma réitéré qui ne peut qu'engendrer la frustration, comme si l'identité de Miranda, le balbutiement de son être, étaient condamnées à rester en suspens. Miranda fait remarquer à son père :

You have often
Begun to tell me what I am ; But stopp'd

10. Je reprends l'expression d'Yves Bonnefoy ; *ibid.*, p. 100-101.

11. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 50.

12. Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospéro », *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 114.

13. *Ibid.*, p. 114.

14. William Shakespeare, *La Tempête*, éd. citée, p. 99.

*And left me to a bootless inquisition,
Concluding, "Stay ! Not yet."*

C'est bien souvent

Que vous avez commencé à me dire

Qui je suis ; mais vous vous arrêtez,

Me laissant à de vaines conjectures.

« Pas encore », *décidez-vous*, « restons-en là ». ¹⁵

Yves Bonnefoy met en relief la fréquence (qui suggère la perversité de la répétition), et traduit le « present perfect », temps par excellence du lien entre le passé et le présent, non plus par un passé composé mais par un présent simple, puis par un participe présent : cette rupture de concordance temporelle me semble rendre la brutalité du procédé et en accentuer la portée répétitive au point qu'elle en devient presque inéluctable. Le « décidez-vous » renforce l'impression que Miranda est suspendue à une volonté paternelle unilatérale. En optant pour une modulation, c'est-à-dire en faisant basculer le point de vue du processus (« bootless inquisition ») à ses conséquences (« vaines conjectures »), Yves Bonnefoy présente un esprit non plus en quête de compréhension, aussi timide et infructueuse cette quête soit-elle, mais condamné à tourner à vide (ce que renforce la valeur du participe présent), et qui n'a d'autre choix que la soumission.

Lorsqu'enfin Prospéro parle à Miranda de sa mère, il lui en dit seulement qu'elle était « la vertu même » ¹⁶, ce qui inspire à Yves Bonnefoy la remarque suivante : « c'est la seule allusion qu'il y fera dans tout le cours de la pièce : allusion, de surcroît, bien conventionnelle et peu suggestive, la vertu étant ce qu'on attend de la femme noble, sa meilleure façon de ne pas se faire remarquer, de ne pas être » ¹⁷. La mère est niée dans son être, mais aussi ignorée dans son statut et reléguée à la périphérie de la filiation ; seul le père compte. C'est ce qu'Yves Bonnefoy donne bien à entendre en traduisant les paroles de Prospéro. Il explicite le contraste entre le féminin et le masculin (au lieu de simplement les coordonner), et insiste clairement sur la préséance de ce dernier en raison de la titulature qu'il est seul à transmettre et à laquelle il donne une importance de premier ordre dans la constitution de l'être :

Thy mother was a piece of virtue, and
She said thou wast my daughter ; *and* thy father
Was Duke of Milan ; and his only heir
A princess — no worse issued.
Ta mère était la vertu même, et elle m'assura
Que tu étais ma fille ; *mais c'est moi*,
Ton père, *qui* étais le duc de Milan ;

15. *Ibid.*, p. 96-97.

16. *Ibid.*, p. 101.

17. Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospéro », *op. cit.*, p. 115.

Et toi, mon héritière, et bien la seule.
*Tu en es donc princesse, rien de moins.*¹⁸

Or la princesse va suivre le même chemin que sa mère : « elle n'est destinée qu'à quitter la scène, riche de sa seule vertu, après la solennité du mariage »¹⁹. Pourtant, la rencontre amoureuse entre Miranda et Ferdinand, bien que programmée par Prospéro, semblait porter en elle des germes de toute beauté et dire le potentiel de « l'être pour soi » et de « l'être ensemble ». C'est ce que laissent entendre les traductions d'Yves Bonnefoy en deux endroits. Lorsque Miranda aperçoit Ferdinand pour la première fois, elle dit à son père qu'elle l'appellerait bien « A thing divine », ce qu'Yves Bonnefoy interprète comme « Une présence divine »²⁰ — et cette traduction est riche de sens pour celui qui est, selon l'expression de Patrick Née, « le poète par excellence de l'espoir de la "présence" »²¹. Après avoir assisté incognito à la scène où Miranda et Ferdinand se déclarent leur amour et se projettent mari et femme, Prospéro commente : « So glad of this as they I cannot be,/Who are surpris'd withal »/« Heureux comme ils le sont, *tout à la surprise/D'eux-mêmes, de la vie*, je ne puis l'être. »²² L'étoffement de « withal » par « D'eux-mêmes, de la vie » me semble aller dans le même sens : Yves Bonnefoy perçoit dans cette rencontre l'éveil possible à un désir d'être. Possible, mais pas sûr du tout, car rappelons-nous que Miranda est prête à rester dans le mode de sujétion auquel son père l'a habituée : « Vous pouvez/Me dénier d'être votre compagne,/Mais nullement d'être votre servante »²³, affirme-t-elle à Ferdinand. Et quand, plus avant dans la pièce, elle soupçonne Ferdinand de tricher aux échecs, ce que celui-ci s'empresse de démentir affirmant qu'il ne le ferait pas, « [l']enjeu fût-il le monde », elle insiste : « Que si, vous le feriez, et pour simplement des royaumes !/Et vous protesteriez comme maintenant, et moi/Je dirais aussitôt que c'est franc jeu. »²⁴ L'ajout de « aussitôt » (l'anglais dit : « I would call it fair play ») me semble ici significatif : comme Desdémone (dans une moindre mesure), Miranda couvrira les agissements de son mari, même si elle n'en est pas dupe ; or cela ne sera pas le résultat d'une réflexion de sa part (ce que l'absence d'adverbe rendrait plausible), mais d'une réaction spontanée, disons plutôt d'un conditionnement. Dans ce simple ajout, c'est l'ampleur de l'assujettissement du féminin qui soudain fait surface : Miranda « se voit dans l'avenir et déjà s'accepte comme l'épouse qui en subira la loi, sinon le caprice, et comptera moins

18. William Shakespeare, *La Tempête*, p. 100-101.

19. Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospéro », *op. cit.*, p. 116.

20. William Shakespeare, *La Tempête*, p. 142-143.

21. Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, adpf, 2005, p. 42.

22. William Shakespeare, *La Tempête*, p. 240-241.

23. *Ibid.*, p. 239.

24. *Ibid.*, p. 331, 333 ; je souligne.

pour lui et pour tous que les ambitions de son pouvoir d'homme exercé parmi d'autres hommes »²⁵.

Ce qui est surprenant, c'est qu'un père aux talents aussi hors du commun ait éduqué sa fille unique de façon si conventionnelle. Pour Yves Bonnefoy, il s'agirait plutôt d'hypnose que d'éducation²⁶, la pratique hypnotique disant métaphoriquement le conditionnement idéologique. On se souvient au début de la pièce que Prospéro endort sa fille dont les questions commencent à l'ennuyer : « Tu as sommeil. Tu dois t'abandonner/À cette bonne torpeur, Miranda... Et d'ailleurs/Tu n'as pas le choix... »²⁷. Yves Bonnefoy réintroduit dans sa traduction le prénom de Miranda et, me semble-t-il, le fait entrer en résonance avec « pas d'autre choix » — toutes proportions gardées, Miranda est « endormie » par son père pour être soumise et invisible, de la même façon qu'au masculin, Coriolan est programmé par sa mère Volumnie pour devenir puissant et glorieux. Ironiquement, l'échec de Miranda à civiliser Caliban duplique celui de Prospéro à éduquer sa fille : Caliban ne savait pas ce qu'il voulait dire, Miranda ignorait encore qui elle était, mais ont-ils vraiment appris quoi que ce soit leur permettant de s'ouvrir à une conscience de soi ? L'absence totale d'esprit critique dont chacun fait preuve quand ils sont mis en présences des naufragés — l'un ne voit que « de superbes créatures », l'autre de « magnifiques esprits »²⁸ — permet d'en douter. Non seulement leur être a été étouffé, mais ils sont prisonniers d'un leurre, celui du paraître ; on leur a dénié « tout véritable frayage de l'être-au-monde »²⁹. D'où la conclusion d'Yves Bonnefoy :

La société que Prospéro voulait rendre à son harmonie ressort de cette journée qui s'achève la même qu'à son matin. Et avec en particulier la même absence des femmes si ce n'est pas une plus complète : puisque Miranda, avant l'arrivée de Ferdinand, était là, aimante, avec encore son avenir, alors que maintenant la voici qui part comme Claribel, aussi sacrifiée et aussi soumise.³⁰

Soumission et sacrifice sont aussi le devenir de Desdémone. Mais dans *Othello*, ce devenir prend une couleur véritablement tragique : on pouvait espérer que Desdémone, s'étant libérée de la loi du père, se garderait d'intérioriser celle de son mari — or il n'en est rien. Le sacrifice y est à la fois métaphorique et littéral : on le donne à voir dans toute sa violence et son injustice.

25. Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospéro », *op. cit.*, p. 147.

26. Voir *ibid.*, p. 115.

27. William Shakespeare, *La Tempête*, p. 113-115.

28. *Ibid.*, p. 333, 345.

29. L'expression est d'Yves Bonnefoy dans « Une journée dans la vie de Prospéro », *op. cit.*, p. 160.

30. Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospéro », *op. cit.*, p. 148.

DESDÉMONE ÉTOUFFÉE, OU L'AVORTEMENT DU DÉSIR D'ÊTRE

Émilia : Ah, qui a fait ce crime ?

Desdémone : Personne. Ce fut moi-même. Adieu

Recommande-moi à mon cher seigneur. Et adieu. (Acte V, scène 2)

Empoisonné par Iago, Othello en est venu à faire une lecture de la femme *par le dehors*. À l'acte cinq, les points de vue féminin et masculin en deviennent irréconciliables, et l'écart des pensées s'entend dans la différence rythmique des voix et le degré d'élaboration des discours. Si le Maure ne peut plus s'exprimer que par une construction rhétorique qui traduise « sa conviction »³¹ (comme l'illustre le célèbre monologue, « Pas d'autre cause, pas d'autre cause mon âme », qui ouvre la dernière scène), Desdémone, elle, demeure dans l'élan de la parole, signe (désormais ténu) que « c'est une vie pleine de présence à soi et à l'autre qu'elle veut avoir pour destin »³². Qu'on prenne pour exemple la réponse qu'elle fait à Othello quand celui-ci lui ordonne « Think on thy sins »/« Pense à tes péchés » (par l'allitération, Yves Bonnefoy rend, à mon sens, la lourdeur du rythme binaire et de l'inversion trochaïque de « Think on » [-u] qui disent la pesanteur morale et l'étroitesse d'esprit) : « They are loves I bear to you »/« Je ne sais que *les mouvements de tendresse/Qui me portent vers vous.* »³³ L'anglais a la légèreté du rythme ternaire et l'élan que l'anapeste [u u -] donne aux deux iambes [u -/u -] ; il me semble qu'Yves Bonnefoy a soin de recréer en français cet élan par un étoffement sémantique (« mouvements »), un enjambement, et un sujet qui n'agit plus mais est tout entier transporté. En outre, la tournure restrictive qui ouvre le vers fait disparaître la reprise de « thy sins » par « They », et tend donc à amoindrir l'équation « péchés »/« mouvements de tendresse », soulignant ainsi l'incompréhension et l'innocence de Desdémone. Ainsi la traduction se tient-elle au plus près de l'esprit de Desdémone.

La voix de Desdémone, c'est aussi une parole où perce la dualité, où se trahit un combat intérieur, tenaillée qu'elle est entre l'affirmation de soi et le renoncement à soi, la fidélité assujettie et la liberté de penser autrement. Face à un Othello inflexible prononçant son arrêt de mort, Desdémone se défend :

That death's unnatural *that kills* for loving.

Alas, why gnaw you so your nether lip ?

Some bloody passion shakes your very frame :

31. William Shakespeare, *Othello*, traduction d'Yves Bonnefoy, texte établi par Gisèle Venet, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 2001, p. 439.

32. Yves Bonnefoy, « La tête penchée de Desdémone », Préface à William Shakespeare, *Othello*, éd. citée, p. 43.

33. William Shakespeare, *Othello*, éd. citée, p. 434, 435.

These are portents, but yet *I hope*
 They do not point on *me*.
 C'est une mort contre nature, *être tué* parce que l'on aime.
 Hélas, pourquoi vous mordez-vous ainsi les lèvres ?
La colère secoue tout votre corps, elle injecte vos yeux,
 Ce sont de mauvais signes. Et pourtant *j'espère, j'espère,*
 Que *je* ne suis pas leur cause.³⁴

Lorsqu'il traduit ces paroles, Yves Bonnefoy fait ressortir le point de vue individuel qui les sous-tend ; c'est bien la voix de Desdémone et sa façon à elle de sentir qu'il nous donne à entendre. Avec d'abord le glissement de l'actif au passif : bien que restant dans l'énoncé objectif (l'accord de « tué » reste au masculin), c'est la perspective de Desdémone qui est adoptée. Ensuite, la répétition de « j'espère » et la modulation objet/sujet qui font se succéder trois « je », témoignent du fait que, malgré son affaiblissement, Desdémone parle toujours en son nom propre, avec donc cette foi et cet élan qui sont les siens. Enfin, la traduction du vers central me semble devoir retenir l'attention : il est remarquable que ce vers qui décrit le trouble profond d'Othello soit un pentamètre iambique au rythme parfait [u -/u -/u -/u -/u -], comme pour souligner combien Desdémone est étrangère à la cause d'un tel effet. Or, par un travail non sur le rythme mais sur le sens, la traduction d'Yves Bonnefoy nous donne la même impression, celle de l'innocence et de l'incompréhension sincères de Desdémone : « some bloody passion » (qu'on pourrait gloser par « une fureur, de quelle sorte on l'ignore, mais telle qu'elle ferait couler le sang ») perd de son abstraction pour laisser place à des symptômes concrets (le corps parcouru de soubresauts, les yeux injectés de sang) au-delà desquels Desdémone, dans sa pureté, n'a aucune visibilité. En outre, les yeux injectés font sens dans le réseau d'images de la tragédie puisqu'ils disent visuellement l'effet du venin de Iago, le poison qu'il a distillé dans les veines du Maure³⁵. Or, même si Desdémone semble crier son innocence jusqu'à son dernier souffle (innocence qu'Yves Bonnefoy met à nouveau en relief quand il traduit « A guiltless death I die » par « Innocente je meurs »³⁶), c'est la division du sujet qui apparaît à travers ses propos contradictoires : Desdémone se dit injustement tuée, pour ensuite s'accuser elle-même et disculper ainsi son mari. Dans « La tête penchée de Desdémone », Yves Bonnefoy parle de « l'ampleur d'un assujettissement et même d'un renoncement : celui de cette Desdémone qui avait voulu “changer la vie” mais a fini par intérioriser la loi masculine »³⁷. Cela, il le montre magistralement dans sa traduction de « O, falsely, falsely *murder'd* ! » : « Ô injustement,

34. *Ibid.*, p. 436-437.

35. Voir *ibid.*, p. 275.

36. *Ibid.*, p. 448-449.

37. Yves Bonnefoy, « La tête penchée de Desdémone », *op. cit.*, p. 65.

injustement *mise à mort* ! »³⁸ Il met en pleine lumière ce qui se lisait en filigrane : le meurtre de Desdémone comme sacrifice d'une victime expiatoire. Ce faisant, il laisse surtout à entendre combien Desdémone a intériorisé le point de vue d'Othello, victime de sa perversité rhétorique, car on se souvient des paroles du Maure : « [Tu] me contrains d'appeler ce que je veux faire/Un meurtre, quand je pensais à un sacrifice »³⁹.

À Émilie qui lui demande qui a commis ce crime, Desdémone répond (et ce sont ses derniers mots) : « Nobody, I myself, farewell »/ « Personne. Ce fut moi-même. Adieu. »⁴⁰ Dans l'emploi inattendu du passé simple (d'autant qu'Émilie a posé sa question au passé composé), et dans le morcellement de la réponse en trois phrases ponctuées, on entend une prise de distance, celle peut-être d'un regard rétrospectif qui dépasse l'événement récent pour embrasser l'ensemble d'une existence et faire ce constat d'échec : *je ne fus personne*. Desdémone a bel et bien été, pour reprendre la formulation d'Yves Bonnefoy, « laissée[s] au dehors d'une formule de l'Être »⁴¹.

Si *Le Conte d'hiver* s'ouvre sur une thématique similaire, celle de la jalousie, de ses affres et de ses dérives, avec ses victimes toutes désignées, les épouses, la voix d'Hermione — relayée (et ressuscitée) par celles de Paulina et de Perdita — résonne là où celle de Desdémone s'est tue : elle fait entendre une conscience de soi inébranlable.

HERMIONE, PAULINA, PERDITA : « AUTHENTIQUES PRÉSENCES D'ÊTRE »

Si elle a vie, qu'elle parle ! (Acte V, scène 3)

Dans *Le Conte d'hiver*, trois voix féminines s'élèvent distinctement, les tentatives pour les étouffer, car il y a en toujours, ne réussissant que ponctuellement et partiellement. Ce sont toutes trois des voix du franc-parler et de l'authentique qui dénoncent le leurre de l'apparence, la fausseté de l'artifice et réaffirment l'être, quitte à contredire les instances masculines. Ce sont donc en quelque sorte des voix de la résistance, mais aussi de la réconciliation. Quelques exemples suffisent à rendre saillante la profonde sympathie qu'Yves Bonnefoy éprouve à leur égard, et qui se ressent à la lecture de sa traduction.

Lorsque Léonte, le roi de Sicile, enfin s'effondre en apercevant son erreur, on reproche à Paulina, qui n'est qu'une servante, la ténacité avec laquelle elle lui a tenu tête pour défendre la reine, l'audace avec laquelle

38. William Shakespeare, *Othello*, p. 448-449.

39. *Ibid.*, p. 439.

40. *Ibid.*, p. 448-449.

41. Yves Bonnefoy, « La tête penchée de Desdémone », *op. cit.*, p. 65.

elle l'a accablé après la mort d'Hermione. Paulina reconnaît alors : « I do repent. Alas ! I have show'd too much/The *rashness* of a woman » (III.2.220-221) ; « Je m'en repens. Hélas, j'ai trop montré/De *vivacité* féminine. »⁴² Il me semble significatif qu'Yves Bonnefoy remplace un terme à connotation négative (« *rashness* », qui implique la hâte intempestive et le manque d'égards) par un mot positivement connoté, qui dit la vie spontanée et la vivacité d'esprit. Cette spontanéité, Yves Bonnefoy l'apprécie aussi chez Perdita qui, comme sa mère, incarne naturel et authenticité et qui, lors de la fête de la tonte, « entend simplement montrer, en ces heures de plein été, que la vie humaine est divine en son essence »⁴³. À en croire la remarque de Polixène qui observe le jeune couple, elle y réussit pleinement : « How *prettily* the young swain seems to wash/The hand was *fair* before » (IV.4.367-368) ; « Avec quelle *grâce* ce jeune pâtre/Semble *purifier* cette main si *pure* déjà. »⁴⁴ Et la traduction met en relief cette réussite en soulignant et en coordonnant grâce et pureté. La voix de Perdita, comme celle de Cordélia, c'est celle qui est pure au sens où elle ne connaît pas (et ne veut pas connaître, pas plus que l'art de la greffe) l'art de la rhétorique. La bergère ne prétend pas s'exprimer aussi bien que le prince qui se déclare à elle : « I cannot speak/ So well, nothing so well ; no, nor mean better :/By th'pattern of *mine own thoughts* I cut out/the purity of his » (IV.4.381-384) ; « Je ne saurais/Rien dire de si beau, certes, ni mieux penser./Sur le patron de *mes sentiments*, toutefois./Je mesure les siens, et leur pureté. »⁴⁵ Pour Yves Bonnefoy, dans l'opposition entre la parole rhétorique et l'intime pensée, l'intime pensée est à entendre dans son sens émotionnel et non conceptuel. Cette interprétation pourrait suggérer que la voix de Perdita peut être celle de l'intuition poétique, puisqu'il s'agit « moins de dire bien la réalité que de la rejoindre en son fond », « de substituer à nos abstractions une rencontre des êtres plus immédiates et plus pleine »⁴⁶.

D'Hermione, « amour autant que beauté sans artifice »⁴⁷, Yves Bonnefoy souligne bien entendu le « naturel enjouement »⁴⁸ mais aussi la force de conviction. C'est l'affirmation du sujet et de sa volonté qu'il fait ressortir dans sa traduction. Ainsi, lorsqu'Hermione persuade Polixène de prolonger son séjour chez eux, son « *but I/Though you would seek t'unsphere the stars with oaths,/Should yet say "Sir, no going"* » (I.2.46-48) devient : « *Mais moi, mais moi,/M'en feriez-vous [des serments] à en*

42. William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1996, p. 110. Pour le texte anglais, l'édition est celle de J.H.P. Pafford pour The Arden Shakespeare (London, Routledge, 1994).

43. Yves Bonnefoy, « "Art et nature" : l'arrière-plan du *Conte d'hiver* », *op. cit.*, p. 88.

44. William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, éd. citée, p. 149.

45. *Ibid.*, p. 150.

46. Yves Bonnefoy, « Allocution au musée des Beaux-Arts », in *L'Amitié et la réflexion*, p. 31.

47. Yves Bonnefoy, « "Art et nature" : l'arrière-plan du *Conte d'hiver* », *op. cit.*, p. 98.

48. *Ibid.*, p. 98.

décrocher les étoiles, / *Je* vous dirais toujours : Seigneur, ne partez pas... »⁴⁹ Quand par la suite elle oppose un démenti aux accusations de Léonte, sa foi en son être et en sa parole sont mis en relief par l'emploi réitéré du futur et par l'ajout des verbes « suffire » et « pouvoir » : « *Il suffira que je dise non, / Et je pourrai jurer que vous me croirez, n'est-ce pas, / Quel que soit votre goût de la suspicion* »⁵⁰ ; « *But I'd say he had not ; / And I'll be sworn you would believe my saying, / How e'er lean to th'nay-ward* » (II.1.62-64). Enfin, lors du procès, il me semble qu'Yves Bonnefoy donne mieux à entendre la voix d'Hermione en mettant davantage d'emphase sur la fonction conative : « *But thus* » (III.2.28) est traduit par « *Et pourtant, écoutez* »⁵¹, dans la lignée de « *But yet hear this* » (III.2.109) / « *Mais, encore, écoutez ceci.* »⁵² Jusqu'au point de rupture (la mort de Mamillius qui la voit s'évanouir), Hermione affirme « son droit à être elle-même »⁵³ : contrairement à Desdémone, sa fidélité et sa patience ne la conduisent ni à renoncer à son propre jugement, ni à disculper son mari.

Hermione demeure « un être à soi » mais aussi « un être à l'autre » ; elle est, comme le suggère son nom, « harmonie même de la nature vivante appelant à soi et réconciliant »⁵⁴. Dans la scène de réconciliation, c'est la voix maternelle qui s'élève, celle de l'hommage et de la bénédiction, car si le premier geste affectueux d'Hermione est pour son mari, ses premiers mots (et les derniers de la pièce) sont pour sa fille :

A baissez vos regards, ô dieux, et de vos urnes
 Sacrées, versez vos grâces sur la tête
 De ma petite fille. *Ô mon enfant*, dis-moi,
 Où as-tu été recueillie, où as-tu vécu, et comment
 Trouvas-tu le chemin de la cour de ton père ?
Pour moi, sache qu'ayant appris, de Paulina,
 Que l'oracle donnait l'espoir que tu vivrais,
 Je me suis conservée pour le voir un jour s'accomplir.⁵⁵
You gods, look down,
 And from your sacred vials pour your graces
 Upon my daughter's head ! Tell me, *my own*,
 Where hast thou been preserv'd ? where liv'd ? how found
 Thy father's court ? for *thou shalt hear that I,*
 Knowing by Paulina that the Oracle
 Gave hope thou wast in being, have preserv'd
 Myself to see the issue. (V.3.121-128)

49. William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, p. 47.

50. *Ibid.*, p. 74.

51. *Ibid.*, p. 101.

52. *Ibid.*, p. 104.

53. Yves Bonnefoy, « "Art et nature" : l'arrière-plan du *Conte d'hiver* », *op. cit.*, p. 108.

54. *Ibid.*, p. 108.

55. William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, p. 206.

En reprenant le mode incantatoire (« ô dieux », « ô mon enfant »), la traduction donne aux paroles d'Hermione une majesté qui leur sied, et souligne le caractère sacré de « l'être au monde » qu'est Perdita. La simplicité et la transitivité de « my own » est transférée, me semble-t-il, dans l'explication qu'Hermione donne directement à sa fille, et qui remplace le récit impersonnel à venir annoncé par « thou shalt hear that ». Elle élève Perdita et la tutoie tout à la fois ; en cet échange bref mais intense, c'est bien une « authentique présence d'être » qu'elle offre à sa fille jadis mise au ban.

Sa voix toujours claire, en adéquation avec sa conscience d'être, et sa résolution à mourir symboliquement pendant seize années dans « ce drame en réalité solaire »⁵⁶, témoignent de la force d'âme d'Hermione. Cette force d'âme, une autre voix de femme la donne à voir et à entendre, sur un mode bien entendu différent : celle de Cléopâtre.

CLÉOPÂTRE, « CETTE VOIX QU'IL A SU FAIRE RETENTIR SUR UNE SCÈNE ENCORE INTERDITE AUX FEMMES »⁵⁷

Il m'abuse, mes filles, il me paie de mots, de façon
Que je manque à cette grandeur que je me dois. (Acte V, scène 2)

Il faut commencer par remarquer que la voix de Cléopâtre ressort d'autant mieux que celle d'Octavie lui sert de repoussoir. Yves Bonnefoy dépeint la sœur de César comme étant « toute vertu, avec en première ligne de ses principes l'obéissance au mari, la dévotion sans réserve ni critique à celui-ci, même si ce sont des hommes entre eux qui l'auront sans la consulter choisi pour elle », soulignant par là même le « degré zéro de son rôle »⁵⁸. C'est une figure conventionnelle de la subordination féminine comme l'est Virgilia — que son mari Coriolan appelle significativement « my gracious silence »⁵⁹ —, comme l'a peut-être été la mère de Miranda — César utilise la même expression que Prospéro pour la désigner : « [a] piece of virtue »/« un paragon de vertu »⁶⁰. L'impasse dans laquelle les desseins masculins mettent Octavie achève d'étouffer une voix déjà peu affirmée, comme Antoine le perçoit bien : « Sa langue ne veut pas obéir à son cœur, / Et pas davantage son cœur ne peut instruire sa langue. »⁶¹ Cléopâtre, peu clémente, fait d'Octavie un portrait qui va

56. Yves Bonnefoy, « «Readiness, ripeness» : *Hamlet, Lear* », *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 85.

57. Yves Bonnefoy, « L'amitié et la réflexion », in *op. cit.*, p. 10. Ce n'est qu'en 1660, à la Restauration, que les femmes seront autorisées à monter sur scène pour embrasser la vocation d'actrice.

58. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 19.

59. William Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus*, R. Brian Parker (éd.), Oxford, Oxford University Press, The World's Classics, 1994, II.1.172.

60. William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, éd. citée, p. 244-245.

61. *Ibid.*, p. 249.

dans le même sens et qu'Yves Bonnefoy traduit très joliment avec deux épithètes homériques qui ne font que souligner davantage l'incapacité à dire et peut-être à penser par soi-même : « Your wife, Octavia, with her modest eyes/*And still conclusion* » ; « Octavie, ta femme/Aux yeux baissés, *aux reproches muets*. »⁶² L'unique mode d'expression d'Octavie, la prière, Yves Bonnefoy ne nous le donne plus à entendre directement ; il transcrit le discours dans le discours en style indirect libre : « The good gods will mock me presently,/When I shall pray "O, bless my lord and husband !" » devient : « Les plus cléments des dieux riront bien vite/De moi, quand je les implorerai de bénir/Mon époux, mon seigneur. »⁶³ Enfin, il me semble assez significatif qu'Octavie n'apparaisse pas dans la liste des personnages.

Cléopâtre, elle, est dans l'excès inverse, l'excès de présence et de voix : une présence théâtrale, une voix d'actrice, ce qui n'a pas manqué de concentrer l'aigreur des détracteurs puritains — Yves Bonnefoy rappelle à juste titre « leur attaque menée contre le théâtre et leur incrimination de la femme, avec amalgame des deux reproches »⁶⁴. La grande barque de la reine d'Égypte, toute de splendeur, est à l'image de la séductrice. La description ou plutôt l'*ekphrasis* qu'en fait Énocharbus peut se lire comme la scène privilégiée où Cléopâtre fait son apparition, mais aussi comme son miroir — Cléopâtre elle-même est qualifiée de « bien remarquable chef-d'œuvre »⁶⁵ par le descripteur. Avant même qu'elle n'ait ouvert la bouche, le spectateur masculin a déjà fait parler Cléopâtre par la mise en scène où il l'insère et la stimulation des sens qu'elle excite en lui. Dans le développement de cette *ekphrasis* (ou « sorte de discours dont l'objet n'est pas du réel mais une œuvre d'art »⁶⁶), Yves Bonnefoy fait ressortir deux aspects en particulier : l'illusion qui y règne en maître, et le désir qui en émane. « *The barge she sat in, like a burnish'd throne/Burn'd on the water* » est traduit par « *Cette sorte de barque/Où elle était assise, on eût dit un trône/Étincelant, on eût dit des flammes posées sur l'eau.* »⁶⁷ En proposant « cette sorte de barque » pour « the barge », Yves Bonnefoy crée d'emblée un entre-deux propice à l'imaginaire ; il désancre l'embarcation du réel — on peut noter au passage la pertinence du terme « barque » dont l'étymologie grecque « *baris* » signifie « galiote égyptienne ». L'irréel est ensuite accentué par la répétition du subjonctif imparfait (traduisant un simple « like ») : « on eût dit des flammes posées sur l'eau », ce qui tient du prodige ; on est en plein fantasme érotisé — ce qu'exacerbent, plus avant dans la description, les verbes « *défaillaient* » (pour « *were* »), « *frémisssaient* » (pour « *swell with* ») et « *enivrait* »

62. *Ibid.*, p. 418-419.

63. *Ibid.*, p. 262-263.

64. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 12.

65. William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, p. 93.

66. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 16.

67. William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, p. 162-163.

(pour « hits »)⁶⁸. Cléopâtre devient l'incarnation rêvée de l'éternel désir des hommes, ce que la traduction d'Yves Bonnefoy met fortement en évidence :

L'âge ne peut la flétrir. *Nulle* accoutumance
 N'éventera *ce qu'elle a d'infini*.
 Les autres femmes *finissent* par écœurer
 Les appétits qu'elles satisfont, mais *elle*,
 Plus *elle* a rassasié plus elle affame.
 Age cannot wither her, *nor* custom stale
Her infinite variety : other women cloy
 The appetites they feed, but *she* makes hungry
 Where she most satisfies.⁶⁹

La singularité de Cléopâtre, ce qu'elle a d'incomparable, est mis en avant. Outre la traduction d'une simple négation par « nulle » et l'emphase du sujet « elle », l'écart entre le commun des femmes et la reine d'Égypte est accentué par l'opposition que souligne Yves Bonnefoy entre le fini et l'infini. En anglais, « Her infinite variety » peut s'entendre prosaïquement comme l'écho du proverbe « Variety takes away satiety » (la satiété n'est plus quand il y a variété) ; en français, « ce qu'elle a d'infini » dit le désir éternel mais aussi la promesse poétique, l'horizon spirituel, ce qui deviendra « la noblesse » de Cléopâtre.

Sa noblesse — sa voix propre, plus instrument intime de l'être que porte-parole du paraître —, la reine l'acquiert peu à peu et en deux temps forts : la mort d'Antoine, puis la sienne. Sa détermination nouvelle à ne plus compter que sur elle-même, Cléopâtre l'annonce ainsi à Antoine mourant : « My resolution and my hands I'll trust ;/None about Caesar » ; « *Je ne me fierai qu'à ma force d'âme*/Et à mes mains. À personne auprès de César. »⁷⁰ La tournure restrictive et la traduction de « resolution » par « force d'âme » (et non par « détermination », « résolution », ou « force de caractère ») mettent en relief la volonté et la dignité de Cléopâtre. L'hommage de Cléopâtre à Antoine, magnifiquement traduit, évolue vers une interrogation, celle de « la mystérieuse/Demeure de la mort »⁷¹, et vers une prise de conscience menant à la fin que l'on sait : « Look,/Our lamp is spent, it's out » ; « Et voyez, notre lampe : à bout de mèche, éteinte ! »⁷² « À bout de mèche » suggère avec originalité et pertinence non la lente et régulière combustion, mais le rythme effréné (maintenant à bout de souffle) de ce qui a brûlé sans retenue : cette flamboyance jadis propre à Cléopâtre. La mort de cette dernière, « un des plus hauts moments de l'œuvre de Shakespeare, un des plus hauts en poésie »⁷³ selon Yves Bonnefoy, est le résultat d'une maturation. L'analyse du terme

68. *Ibid.*, p. 163, 165 et 162, 164.

69. *Ibid.*, p. 166-167.

70. *Ibid.*, p. 422-423.

71. *Ibid.*, p. 427.

72. *Ibid.*, p. 426-427.

73. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 49.

« ripeness » dans *Le Roi Lear* me semble éclairer ce qui se passe dans les derniers moments de Cléopâtre. Accepter de mourir, n'est-ce pas pour elle aussi « 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 ? »⁷⁴ Ainsi, la prise de conscience de Cléopâtre selon laquelle « My desolation does begin to make/A better life » est interprétée comme : « Mon désespoir commence par rendre ma vie plus véridique. »⁷⁵ Ainsi, ce sont bien « illusions » et « poursuites vaines » (ces créations de l'imaginaire, ces « shadows » qu'Yves Bonnefoy traduit par « mirages »⁷⁶) qui ne pourraient égaler un Antoine en chair et en os. Et les plus belles parures dont Cléopâtre veut être revêtue, avant de se rendre à nouveau sur le Cydnus pour y retrouver Antoine, ne sont plus les signes extérieurs d'une royauté, d'une beauté ou d'une féminité qui servaient son art de la séduction, mais un hommage à l'être aimé qu'elle rejoint dans la mort, un symbole de sa noblesse intérieure et de sa force d'âme qu'elle va lui présenter comme en offrande. En cet instant où Cléopâtre dit pleinement : « J'ai soif/De bien plus que la mort./Jamais plus maintenant/Le vin de la grappe d'Égypte ne rafraîchira mes lèvres »⁷⁷, Yves Bonnefoy nous fait comprendre que « ce n'est pas Shakespeare qui est poète [...], c'est cette Cléopâtre dont il a su reconnaître qu'elle existait sous le poids des aliénations et des préjugés qui avaient parlé à sa place, souvent par sa voix même de femme encore en deçà de soi »⁷⁸.

*

À travers ses traductions et ses essais, Yves Bonnefoy révèle une compréhension en profondeur de l'œuvre de Shakespeare, ainsi qu'une attention particulière, chargée de sympathie ou d'admiration, portée aux voix féminines. De ce fait, il est pour nous lecteurs, à la façon d'Horatio, « une incitation à la réflexion et à l'exigence »⁷⁹ ; c'est aussi bien nous qu'il invite à être « épris de lucidité »⁸⁰. En présentant Shakespeare comme « le porte-parole des femmes »⁸¹, Yves Bonnefoy me semble rejoindre, par-delà les siècles, celle qui fut la première à consacrer un écrit critique à

74. Yves Bonnefoy, « "Readiness, ripeness" : *Hamlet, Lear* », *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, p. 82-83.

75. William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, p. 438-439.

76. *Ibid.*, p. 450-451.

77. *Ibid.*, p. 475.

78. Yves Bonnefoy, « La noblesse de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 50.

79. Yves Bonnefoy, « "Readiness, ripeness" : *Hamlet, Lear* », *op. cit.*, p. 74.

80. Je reprends les termes de Jean Starobinski qui, dans sa préface « La poésie entre deux mondes » (Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1982), présente Yves Bonnefoy comme « un artiste aussi épris de lucidité », p. 8.

81. Yves Bonnefoy, « Shakespeare et la poésie », in *op. cit.*, p. 69.

Shakespeare, Margaret Cavendish qui, dans une de ses *Sociable Letters* (1664), loue la capacité du dramaturge à donner vie à une cohorte si variée de personnages, dont les personnages féminins ne sont pas les moins surprenants de justesse et de véracité : « one would think that he had been Metamorphosed from a Man to a Woman, for who could Describe Cleopatra Better than he hath done, and many other Females of his own Creating [...] ? »⁸²

Pour revenir au poème « Les nuées » : Yves Bonnefoy y écrit qu'Hermione, par la magie de l'art, va reprendre vie et parler. Dans *Le Conte d'hiver*, l'art en question c'est la sculpture. Or ce que la sculpture est à la libération et à l'envol de la voix féminine (désormais écoutée comme telle, pour elle-même) dans la pièce, le théâtre de Shakespeare ne l'est-il pas sur la scène jacobéenne ? et la traduction-interprétation d'Yves Bonnefoy ne le sont-elles pas, à leur tour, pour les lecteurs que nous sommes ? Mais avant les paroles qui n'auront plus à subir quelque censure que ce soit, éclate la présence dans la seule force du regard où nulle rancœur ne se lit, où se préparent la réconciliation du masculin et du féminin et la beauté de leur être ensemble, dans la liberté de l'un et de l'autre :

Nuages,
Et ces deux pourpres là-bas un père, une fille,
Et cet autre plus proche, la statue
D'une femme, mère de la beauté, mère du sens,
Dont on voit bien qu'immobile longtemps,
Étouffée dans sa voix de siècle en siècle,
Déniée, animée
Par rien que la magie de la sculpture,
Elle prend vie, elle va parler. Foudre ses yeux
Qui s'ouvrent dans le gouffre du safre clair,
Mais foudre souriante comme si,
Condamnée à suivre le rêve au flux stérile
Mais découvrant de l'or dans le sable vierge,
Elle avait médité et consenti.
L'homme d'ailleurs s'approche, son visage
Déchiré s'apaisant de tant de joie.
Il gravit les degrés de l'heure qui roule
En rafales, car le ciel change, la nuit vient,
Et vacille où elle l'attend, nuit étoilée
Qui s'ébrase, musique. Il se redresse,
Il se tourne vers l'univers. Ses traits scintillent
De la phosphorescence de l'absolu,
Et le jour reprend pour eux tous et nous, comme une veine
Se regonfle de sang [...].⁸³

82. Margaret Cavendish, « Letter CXXIII », in Ann Thompson et Sasha Roberts (éd.), *Women reading Shakespeare, 1660-1900. An anthology of criticism*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 13.

83. Yves Bonnefoy, « Les nuées », *Poèmes, op. cit.*, p. 301-302.