

Traduire le rythme de la danse ou l'expérience de l'unité : Y. Bonnefoy traduit « To a Child Dancing in the Wind » de W. B. Yeats

Simona Pollicino

En émancipant le rythme de son sens traditionnel d'alternance formelle ou de mesure, ordre, proportion, cette étude se propose de répondre à la question de savoir s'il existe une équivalence rythmique en traduction. Le genre poétique nous semble requérir un nouvel acte poïétique dont le souci primaire est de recréer les conditions permettant au texte de maintenir son unité *fond / forme*, ainsi que la convergence des éléments responsables de sa densité sémantico-rythmique. Dans le poème de Yeats « To a child dancing in the wind », le rythme peut être perçu comme l'inscription du corps dans le langage, représentée ici dans l'unité de la danseuse et de son mouvement, inconscient et heureux, dans l'espace et dans le temps. Convaincu qu'il importe de restituer le fonctionnement du rythme du poème original, Yves Bonnefoy nous offre une traduction d'autant plus *rythmique* qu'elle s'affranchit de la forme de l'original, tout en recréant son propre mouvement intérieur et son unité intrinsèque.

Mots-clés : traduction, poésie, rythme, poème, danse

Moving beyond the traditional definition of rhythm as alternating elements, measure, order, or proportion, this article probes the question of rhythmical equivalence in translation. Poetry seems to require the re-creation of both the conditions necessary for the text to maintain its structural unity, and the elements assuring its semantic and rhythmic density. In Yeats's poem "To a child dancing in the wind", the rhythm can be perceived as the embodiment of the language, represented in the unity of the dancer and her joyful and carefree movements in space and time. Convinced of the central importance of rhythm in the source poem, the French translator Yves Bonnefoy is able to emancipate his version from the form of the original while endowing his translation with its own inner movement and intrinsic unity.

Keywords: translation, poetry, rhythm, poem, dance

The purpose of rhythm [...] is to prolong the moment of contemplation.

(W. B. Yeats, *The Symbolism of Poetry*)

La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement.

(Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*)

Lorsqu'il revit l'expérience poétique de William Butler Yeats, Yves Bonnefoy, traducteur, en refuse préliminairement le calque, d'autant plus qu'il ne se reconnaît pas dans le vers du poète irlandais et qu'il est conscient de l'écart entre les deux langues-cultures concernées par l'acte

traductif. Si de prime abord le poète traducteur semble trahir la structure complexe et pourtant régulière des poèmes de Yeats, il instaure au fur et à mesure un dialogue entre son propre rythme poétique et celui du poète étranger, en sortant de son espace individuel pour mieux se connaître dans celui de l'autre. Si le rythme est central en poésie et qu'il importe d'en restituer le fonctionnement en langue cible, posons l'hypothèse qu'il existe un modèle de traduction résultant d'un nouvel acte poétique, qu'on pourrait définir comme « rythmique », dont le souci premier est de recréer les conditions pour que le texte conserve son unité *fond / forme* en traduction, ainsi que la convergence des éléments responsables de sa densité sémantico-rythmique.

On peut souhaiter que la poésie, au même titre que les autres genres littéraires, exige une forme équivalente en traduction, il n'en reste pas moins que dans le « texte poétique », le mouvement du traduire doit être modulé autant sur son contenu que sur son rythme et son symbolisme sonore, ces derniers se faisant ici porteurs d'informations. Du reste, comme l'observe Bonnefoy lui-même, « la signification n'est nullement ce qui constitue un poème » (Bonnefoy, 2000 : 27). Ceci est également vrai pour Meschonnic, qui délimite l'objectif de la traduction d'un point de vue théorique : « L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier » (Meschonnic, 1999 : 99).

Notre perspective stylistique abordera le poème de Yeats *To a Child Dancing in the Wind* et la version française de Bonnefoy. Bien consciente de la complexité de la notion de rythme, nous focaliserons notre attention sur la dimension rythmique dans le but de répondre à des questions comme : « que signifie traduire le rythme d'un poème ? », « quelles sont les conditions pour qu'il y ait des phénomènes rythmiques ? », ou encore « quels sont les éléments qui créent le mouvement rythmique dans le poème ? ». Une définition liminaire du rythme nous servira à préciser notre approche au texte poétique. Notre intention est de saisir le mouvement organisateur du poème original dont nous étudierons certains aspects métriques, syntaxiques, prosodiques et phoniques. Après avoir déterminé leur fonction rythmique, il nous appartiendra de montrer si la traduction de Bonnefoy restitue ce jeu de relations réciproques et d'équilibres qu'est la totalité du poème, et dans quelle mesure elle le fait. Une fois discernée la démarche qui gouverne le texte cible et qui constitue son propre noyau rythmique, nous formulerons notre interprétation à la lumière, notamment, des réflexions théoriques et esthétiques de Bonnefoy.

Tout rythme n'est pas mètre

La notion de rythme, en poésie, est complexe et très débattue. Selon la conception traditionnelle, le rythme est synonyme de cadence poétique, périodicité régulière, retour

d'accents et, spécifiquement dans la poésie française, de succession à l'intérieur d'un vers de séquences ayant un nombre égal de syllabes. Dès la fin du XIX^e siècle, les poètes et les théoriciens du vers libre conçoivent le rythme plutôt comme le souffle poétique s'émancipant de la régularité arithmétique du vers. Plus récemment, Meschonnic a conçu le rythme comme l'« organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu » (*ibid.* : 131). Dès lors qu'il n'est plus un écoulement continu et monotone de phonèmes, de syllabes ou de mots, le rythme sera au contraire l'ensemble des phénomènes linguistiques qui vont briser cette continuité, tout en conditionnant la valeur sémantique du texte.

Dans une perspective traductive et intertextuelle, une représentation « métricienne » du rythme imposerait la concordance des mots et la reproduction du schéma métrique et rimique. Au contraire, du moment qu'il ne correspond pas au mètre en tant que moule hors-langage¹ – unité de mesure conventionnelle – le rythme se construit sur l'arrangement subjectif du discours poétique et la modification du schéma métrique rigide par l'emploi d'accentuations individuelles et par l'attention portée à la qualité sonore des mots. Une telle configuration correspond à l'« organisation subjective des marques » dont parle Meschonnic, à savoir ce « rythme poétique » donnant des valeurs propres à un discours et incluant « non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'écho consonantiques et vocaliques [...] » (Dessons et Meschonnic, 1998 : 75)².

Le concept de « fidélité » au poème original gagnerait sans doute à être repensé comme aptitude du traducteur à appréhender le rythme intérieur de l'autre poète – son rythme poétique – et à réassembler les éléments concourant à l'orchestration finale du poème. Cet acte de création à part entière garde ses qualités fondamentales d'invention et de transformation, sources de rythme³.

Une traduction « rythmique » – dont celle des poèmes de Yeats par Bonnefoy nous semble constituer un cas éclairant – viserait alors à respecter la valeur poétique de l'original et son aptitude à harmoniser le fond et la forme (le sens et le son) avec tout ce qui, dans le poème, est mobile et fuyant. Le concept général de « valeur poétique » est ici employé dans le sens de « poéticité », telle que l'entend Jakobson, à savoir « une composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble⁴ ». C'est pourquoi la traduction du texte poétique se voudrait une expérience complexe qui se joue au niveau sémantico-prosodique et vise à créer de nouvelles textures modulées sur les premières.

« Toute œuvre qui ne nous requiert pas est intraduisible »

D'après Bonnefoy, qui a notamment traduit Shakespeare, Donne, Keats, Yeats et, dans le domaine italien, Pétrarque, Leopardi et plus récemment Pascoli, le « discours poétique » naît d'une expérience subjective entamée, qui attend une réponse à une sorte de nécessité ou plutôt de « souci d'une vérité partageable »⁵ (Bonnefoy, 2000 : 35). Le poète choisit de traduire en suivant son instinct et non une quelconque proximité des langues, des cultures et des époques impliquées dans le processus traductif. L'occasion de la traduction des poèmes de Yeats permet à Bonnefoy d'aboutir à la conclusion : « Peut-on traduire un poème, non. On y rencontre trop de contradictions qu'on ne peut lever, on doit faire trop d'abandons » (Bonnefoy, 1990 : 150). Il se rend compte de la contradiction sur laquelle repose la poésie de l'autre et qui lui confère toute son ambiguïté : d'un côté la révolte contre une réalité insuffisante, contre « le monde comme la matière le fait » et la désillusion qui l'amène à définir la vie comme « a perpetual preparation for something that never happens » (Bonnefoy, 1998 : 229) ; de l'autre « un nœud indéfaisable de plénitude et de nuit, d'immédiateté glorieuse et de mort » (*ibid.* : 232). Ce dernier aspect nous ferait penser à un poète désirant s'enfuir de l'ici-bas vers l'imaginaire⁶ ; et pourtant, comme l'observe son traducteur, Yeats « accuse la vie⁷ », tout en restant ancré dans le monde réel avec toute son imperfection⁸. Ainsi affirme-t-il avec conviction : « et c'est à cela d'abord qu'il faut qu'on reste fidèle » (Bonnefoy, 1990 : 151).

Laissant de côté le symbolisme qui se teinte d'occultisme et de mysticisme celtique, ainsi que la veine nationaliste de Yeats, Bonnefoy partage le refus du rêve et de toute sorte de mystification, au profit d'une parole lucide et chargée de compassion. Le traducteur croit avoir répondu à un rappel du poète irlandais qui lui a ouvert son chemin existentiel, car « c'est dans un rapport de destin à destin, en somme, et non d'une phrase anglaise à une française, que s'élaborent les traductions, avec des prolongements qu'on ne peut prévoir » (*ibid.* : 156).

Il est frappant de constater que Bonnefoy paraît trahir délibérément la forme compacte et régulière des poèmes de Yeats. Nous verrons que – ici comme ailleurs – le poète irlandais reste fidèle au rythme iambique anglais et à son système de rimes, ne laissant presque jamais d'espace à la fragmentation du vers. Et pourtant nous allons repérer certains points dans son texte où le chant prévaut sur la structure en laissant présager la puissance d'une parole qui vit en profondeur, au-delà de la surface immobile des mots⁹.

Avec le temps et l'expérience, le style poétique de Yeats évolue d'une tendance à l'artifice et d'un goût pour les détails et pour l'ornement – héritage symboliste et préraphaélite (Genet, 1989 : 82-90) – vers une forme et un langage plus simples et décharnés. Dans les recueils de

la maturité son style devient toujours plus direct et proche de l'oralité, par lequel le poète atteint une fusion parfaite d'images et d'émotions, de symboles et de réalité, en ayant recours à des variations de mètres et de rythmes dont le poème choisi nous offre un exemple éloquent¹⁰ :

« To a child dancing in the wind » « À l'enfant qui danse dans le vent »
W. B. Yeats (trad. Yves Bonnefoy)

Dance there upon the shore;	Danse là sur le rivage
What need have you to care	Car pourquoi te soucierais-tu
For wind or water's roar?	Du vent ou de l'eau qui gronde ?
And tumble out your hair	Et après secoue tes cheveux
That the salt drops have wet;	Qu'ont trempés les gouttes amères.
Being young you have not known	Tu es jeune, tu ne sais pas
The fool's triumph, nor yet	Que l'imbécile triomphe,
Love lost as soon as won,	Ni qu'on perd l'amour aussitôt
Nor the best labourer dead	Qu'on l'a gagné, ni qu'est mort
And all the sheaves to bind.	Celui qui œuvrait le mieux, mais laissa
What need have you to dread	Défaite toute gerbe.
The monstrous crying of wind?	Ah, pourquoi aurais-tu la crainte
	De l'horreur que clame le vent ?

Le poème original présente une structure apparemment régulière composée de dix hexamètres et de deux heptamètres (vers 6 : *Being young you have not known* et vers 12 : *The monstrous crying of wind?*) rimés. Bien que le poète ne renonce pas à une forme méticuleusement construite – ce qui est confirmé par le nombre des syllabes dans chaque vers et l'emploi des rimes – on observe certaines subtiles déviations du schéma formel traditionnel qui provoquent un effet de discordance et suscitent l'étonnement du lecteur. En effet, la syllabe ajoutée aux vers 6 et 12 produit, si ce n'est une rupture, du moins un changement de rythme et de ton. À y regarder de plus près, le rythme accentuel des trimètres iambiques garde son allure ascendante sauf quand des spondées et des pyrrhiques occasionnels y surgissent (vers 5 : *That the salt drops have wet*, vers 6 : *Being young you have not known*, vers 7 : *The fool's triumph, nor yet*, et vers 9 : *Nor the best labourer dead*). Une telle scansion nous fait penser à une évolution du poème : un début plus concret dépeint le rapport symbiotique de la jeune danseuse avec les éléments de la nature et aboutit progressivement à une conclusion plus conceptuelle et symbolique. Ce passage-clé a son début au vers 6, là où intervient un premier changement de rythme, et atteint l'apex au vers suivant par l'ajout d'une syllabe. Après cette brisure plus nette, le rythme semble reprendre lentement sa régularité à partir du vers 8, si l'on excepte les vers 9 (*Nor the best labourer dead*) et 12 (*The monstrous crying of wind?*), ce dernier calquant le vers 6 pour l'ajout d'une syllabe et s'en écartant pour l'alternance binaire / ternaire. Cet aspect prosodique nous paraît donc servir un but précis et, sans doute, il pourrait avoir amené Unterecker à définir ce poème, ainsi que sa suite, « brilliantly versified », le

critique étant frappé par « the astonishing change of pace achieved by the suddenly introduced slow rhythm of the last line » (Unterecker, 1996 [1959] : 126).

Ce rythme accentuel trouve un appui dans le système rimique auquel Yeats ne renonce pas. Et pourtant, le poète choisit très rarement des rimes conventionnelles auxquelles il préfère beaucoup plus fréquemment des rimes visuelles. Nous pouvons bien noter, après un début de rimes croisées, l'emploi d'une rime visuelle aux vers 6 et 8 (*known / won*) et, encore plus bas, aux vers 10 et 12 (*bind / wind*). Ce choix provoque un décalage vers la discordance délibérée ; de plus, son effet prouve que la rime est un élément fondamental dans la structure sonore du vers yeatsien, car les mots qui riment ne traduisent pas seulement une émotion particulière, mais concourent à l'unité musicale du poème. À cet égard Genet observe que Yeats « a un sens inné du rythme » (1989 : 282), bien qu'il ne s'intéresse pas vraiment à la métrique au sens strict. Si ses premiers poèmes sont caractérisés par un rythme dont la cadence reproduit celle des vieilles chansons irlandaises, les plus récents, en revanche, subissent une variation des pieds et laissent distinguer un rythme toujours moins fluide et harmonique. Un style plus discursif, tel que nous le rencontrons dans ce poème, se sert de structures syntaxiques qui confèrent aux vers une cadence irrégulière typique de la langue parlée avec son discours direct et sa rapidité (pensons, par exemple, à l'emploi de la forme interrogative ou encore de la forme injonctive des vers 1-5 et 11-12).

Sur le plan métrique, ce phénomène est confirmé, çà et là, par une non-coïncidence syntaxe / vers donnant lieu aux enjambements et au contre-rejet des vers 6-7 (*Being young you have not known / The fool's triumph, nor yet*), 11-12 (*What need have you to dread / The monstrous crying of wind?*) et 7-8 (*The fool's triumph, nor yet / Love lost as soon as won*). Dès lors la dimension visuelle du poème joue un rôle remarquable dans la mesure où aussi bien la syntaxe poétique que l'emploi de la ponctuation participent à la représentation de l'oralité¹¹ du langage, traçant dans l'écriture le dynamisme de la parole. À cet égard il convient de s'attarder un instant sur la présence des points virgules aux vers 1 (*Dance there upon the shore;*) et 5 (*That the salt drops have wet;*) qui, conformes aux normes grammaticales, interviennent pour séparer deux propositions indépendantes qui ne sont pourtant pas fortement déliées. En ce cas, on ne s'étonnera pas que ce signe de ponctuation introduise une pause après une exhortation à la jeune fille (*Dance, tumble out*), avant de lui poser la question rhétorique des vers 2-3 (*What need have you to care / For wind or water's roar?*) ou de faire allusion à une réalité dont elle n'a pas conscience. Il semble en effet que la collocation des pauses a en quelque sorte pour fonction de distinguer l'insouciance et la légèreté de la

danseuse du côté obscur de l'existence, ici symbolisé par les forces naturelles (*wind, water's roar*).

La virgule au vers 7 brise le vers et renforce le déséquilibre rythmique dû à la mise en relief de la forme adverbiale *nor yet*, donnant lieu à un contre-rejet. La raison pourrait être retrouvée dans le contenu du vers suivant (*Love lost as soon as won*), à la fois bien plus individuel et universel aux yeux du poète que *the fool's triumph*, dont nous connaissons différentes interprétations (Nényei, 2002 : 85 ; Ross, 2009 : 286). Dès le vers 5, Yeats recherche de toute évidence un changement de rythme, là où commence à s'insinuer l'ombre d'un envers des choses. Ces quelques contrecoups rythmiques coïncident avec des évocations qui perturbent la sérénité et la spontanéité de la scène observée. Il s'agit de brefs rappels bousculant les vers par leur allure saccadée, avant qu'on ne retrouve, à la fin du poème, presque la même question rhétorique que celle posée au début. On ne s'étonnera pourtant pas que les derniers vers véhiculent le même sémantisme que les deux autres par une « expansion » du rythme correspondant à une extension de la pensée et du sentiment (Pineau, 1979 : 77-78). Il en va tout autrement au v. 6 dans lequel le mouvement rythmique procède de manière inverse, présentant deux unités dont la seconde est composée de moins de syllabes que la première (*Being young you have not known / the fool's triumph*). Ceci produit une densification du rythme et, par conséquent, une concentration du sens dont l'obscurité augmente. Comme le note Durisotti, la poésie de Yeats est le lieu où confluent mouvement rétrospectif de la mémoire et projection de l'imagination ; souvent il s'agit d'un mélange d'images et de visions distantes et parfois contradictoires à partir duquel le poète irlandais sait retrouver la conscience de l'unité, bien que ceci se fasse par tâtonnements et par de brèves et confuses fulgurations (Durisotti, 2007 : 47). Là, on pourrait facilement reconnaître un point de convergence avec le traducteur français ; animé aussi bien par l'empathie à l'égard de l'autre poète que par la volonté d'en faire revivre « le miracle des contradictions résolues » se réalisant dans ses poèmes, Bonnefoy sacrifie la lettre pour mieux servir la « tension du sens » dans laquelle, à son avis, se joue toute la poésie de Yeats (Bonnefoy, 1998 : 247).

Sans suivre le texte « pieds par pieds et rimes par rimes » (Bonnefoy, 2000 : 36), le traducteur s'affranchit du calque métrique et laisse à chaque langue sa prosodie, car « aucune langue n'est capable en matière de prosodie d'en passer par les voies d'une autre » (*ibid.*), l'aspect prosodique étant ainsi révélateur de la distance entre les deux langues concernées¹².

Bonnefoy en est convaincu : on ne saurait traduire vers par vers ; il faut plutôt choisir le vers libre. Il ne s'agit pas de recomposer la même musique de l'original, mais de s'imprégner de la

musicalité de la phrase étrangère et de son allure, afin de sonoriser son propre texte par le dedans, du sein de sa propre langue¹³.

La version de Bonnefoy est un poème de treize vers non rimés de longueur variable, heptasyllabes ou octosyllabes, sauf les vers 10 (*Celui qui œuvrait le mieux, mais laissa*) et 11 (*Défaite toute gerbe*), respectivement de dix et de six syllabes. Il témoigne d'une certaine régularité syllabique dans l'alternance des neuf premiers vers. On constate la même évolution du rapport entre les unités rythmiques ; tout comme dans le poème original, le rythme subit un reflux, ici à partir du vers 7 (*Que l'imbécile triomphe*), à cause du rapport de longueur des unités et la concentration de son mouvement, ce dernier reprenant de nouveau sa démarche dans les derniers vers. En général, si le poème anglais suit le mouvement ascendant du vers iambique (exception faite pour les quelques spondées et pyrrhiques), la traduction française jouit, dans les neuf premiers vers, d'un rythme régulier gouverné par la syntaxe. Il est tout à fait frappant de retrouver presque autant de points de décalage entre le vers et la syntaxe dans la traduction de Bonnefoy, encore qu'ils apparaissent souvent en d'autres endroits que dans l'original. L'enjambement au vers 2 (*Car pourquoi te soucierais-tu / Du vent ou de l'eau qui gronde ?*) correspond à celui de l'original, alors que la tension la plus sensible dans le poème français se concentre au vers 8 (*Ni qu'on perd l'amour aussitôt / Qu'on l'a gagné, ni qu'est mort*) où le second morphème de la conjonction subordonnante *aussitôt que* glisse au vers suivant en donnant lieu à une forme d'enjambement parmi les plus problématiques. Ne pouvant pas recréer le contre-rejet dont le noyau est *nor yet*, Bonnefoy ne renonce pas à l'effet de mise en relief qu'il introduit au vers 10 (*Celui qui œuvrait le mieux, mais laissa*). On retrouve encore un enjambement à l'avant-dernier vers, dont l'effet de rupture est toujours plus évident que dans le poème anglais du fait du degré de cohésion des éléments concernés : le nom est ici séparé de son complément (*Ah, pourquoi aurais-tu la crainte / De l'horreur que clame le vent ?*). Manifestement, le traducteur recourt ici au bouleversement de l'ordre logique dans un but d'insistance. Il ne s'agit en aucun cas d'un enjambement d'attente ni d'un enjambement de malice¹⁴, puisque les deux termes séparés sont tous deux mis en évidence : dans l'enjambement des vers 12-13 le terme *crainte* anticipe celui qui suit (*horreur*) en en atténuant en quelque sorte la portée lexicale. Dans ce cas-là, nous pourrions parler plutôt d'un rythme sémantique. Globalement, tant le texte original que sa traduction offrent un jeu de discordances et de décalages qui ne se correspondent pas, mais qui semblent malgré tout servir le même but : conférer une allure prosaïque au poème et en accentuer la dimension orale.

Dans la mesure où la répétition d'un son, vocalique ou consonantique, contribue à la rythmique du poème, il nous semble significatif, sur le plan phonétique, que les allitérations et les assonances du poème original ne sont recréées qu'ailleurs dans le texte traduit. Comme le fait remarquer Clive Scott, « To translate alliteration by alliteration, or assonance by assonance usually entails two second-bests : (a) one does not alliterate the same sounds [...]; (b) one cannot alliterate in quite the same textual location » (2011 : 73).

Ou, comme ce que Bonnefoy avait déjà énoncé en termes plus généraux : « Toutes les langues n'ont pas leurs bonheurs aux mêmes points » (Bonnefoy, 1990 : 151). On retrouve ainsi, dans le poème original une concentration d'allitérations en [w] et en [r] au vers 3 (*For wind or water's roar?*), point crucial de l'introduction d'éléments perturbant la scène de la danse : on regagne ceci en quelque sorte dans la version française par la répétition du son [d] dans *Du vent ou de l'eau qui gronde ?* tout en gardant, si ce n'est la valeur onomatopéique du mot anglais « roar », du moins l'emprunt au champ sémantique lié aux animaux. Cela se répète également ailleurs, aux vers 4 (*tumble out* > [t]), 6 (*being young* > [ŋ]; *not known* > [n]), 7 (*fool's triumph* > [f], *love lost [...] won* > [l] et [o]), 9 (*best labourer* > [b]), témoignant de l'importance que Yeats confère aux sonorités dans ses poèmes tout autant que de son lien avec la tradition poétique anglaise. En revanche, exception faite de certaines assonances (en [a] aux vers 1 et 2 ; en [ə] au vers 4 ; en [i] au vers 7 ; en [ə] au vers 13) sur lesquelles Bonnefoy semble jouer davantage, la répétition de voyelles nasales et de deux autres phonèmes consonantiques ([t], [R]) au vers 5 de la traduction française se retrouve également aux vers 8 [R], 11 [t], et 12 [R] et [t]. Si l'on prenait en considération l'hypothèse d'une classification des phonèmes sur la base de leurs valeurs suggestives et du symbolisme sonore imputables à des caractères physiques¹⁵, on pourrait conclure quant à l'impossible correspondance entre l'original et sa traduction à ce niveau. Au contraire, l'harmonie imitative étant un concept assez mouvant et flou, insuffisant, de plus, pour servir à l'analyse textuelle, nous préférons nous appuyer sur la thèse de Delbouille pour qui « les sonorités deviennent ce que leur entourage, leur contexte sonore et leur contexte signifiant, veut qu'elles soient. C'est en fonction de cet entourage que l'analyse devra toujours se faire » (Delbouille, 1961 : 213). Il convient donc d'aborder le texte poétique sans idées préconçues sur la valeur suggestive des sons, d'autant plus que ce n'est pas celle-ci qui sert le sens mais plutôt l'inverse. Sans doute les sons peuvent-ils mettre le mot en relief ou souligner son sens, mais leur action ne va pas au-delà. En réalité, les sonorités n'acquièrent leur valeur que si l'on a d'abord saisi le sens dans toutes ses nuances.

Force est de constater, en l'occurrence, qu'une équivalence sonore entre les deux poèmes comparés n'est pas envisageable. Le traducteur revendique en effet le droit de s'écarter de la forme du texte, pour retrouver l'« origine » du poème, c'est-à-dire « ce qui le motive », « l'acte qui à la fois l'a produit et s'y enlisse » (Bonnefoy, 1990 : 152). Voilà pourquoi il vise plutôt à revivre l'unicité et l'urgence de l'instant qui a produit le poème étranger dans sa fonction pour ainsi dire « performative », l'assimilant à l'acte de danser.

Le mouvement de la danse entre rythme poétique et rythme universel

D'après Bonnefoy, la traduction devrait assurer une fidélité absolue à l'« ardente continuité du raisonnement », une « ligne du sens » indissociable de l'« état chantant » du poème dont parlait Valéry et qu'il interprète comme continuité secrète et rythmique portant les mots (Bonnefoy, 1998 : 247-248). Il nous paraît indéniable que cette « ligne du sens » trouve ici sa concrétisation dans l'image de la danseuse et suit le mouvement de son corps. Chez Yeats, l'image de la danse est tangible, sans jamais être une idée abstraite, tout en gardant sa valeur de symbole puissant de fusion et d'unité¹⁶. Ici comme ailleurs, le poète irlandais confirme sa capacité à capturer un fragment de l'existence apparemment banal et à le restituer avec finesse dans le mouvement et l'émotion du poème. En l'occurrence la jeune danseuse est absorbée dans l'immédiateté et la corporéité du moment présent, si bien qu'elle symbolise le miracle de l'Un recomposé qui, souvent chez Yeats, trouve son expression la plus achevée dans l'image de la danse et de l'être dansant¹⁷. Dans sa traduction, Bonnefoy se soucie notamment de « vérifier la nécessité ontologique de nos images nouvelles bien plus que leur ressemblance terme à terme (extérieure dès lors) à celle du poème original » (Bonnefoy, 1990 : 153). Poète avant tout, Bonnefoy sait bien que les figures symboliques chez Yeats ne supposent jamais « une idéalité sans substance », qu'elles s'enracinent dans l'expérience « la plus immédiatement quotidienne » (Bonnefoy, 1998 : 239) et se font par conséquent l'expression des émotions du poète. En tant que traducteur, il revit l'émotion du poème yeatsien comme une expérience de plénitude poétique, en saisissant l'*ici et maintenant* de l'acte poétique et traductif. D'ailleurs, la poésie « n'est que *hic et nunc* ! Attester de l'Un au-delà des mots » (Bonnefoy, 2000 : 52).

Le fil invisible de l'émotion nous transporte à l'intérieur tant du poème original que de sa traduction ; dans les deux cas, une jeune fille plongeant pleinement dans l'instant de bonheur corporel et spirituel est à l'origine d'une réflexion du poète sur la concordance rythmique entre le microcosme et le macrocosme, l'individuel et l'universel, concordance qui n'arrive pourtant à se soustraire à la menace du temps et à la désillusion de la maturité. Comme l'observe Bonnefoy lui-même, « la réflexion yeatsienne a toujours quelque chose de si

universel, de si indépendant de telle ou telle sorte de langue [...] qu'il est presque possible de pleinement la revivre dans d'autres mots que ceux de la langue anglaise » (Bonnefoy, 1998 : 247).

Ici la danse peut se concevoir en tant que fusion du corps et du mouvement, ce dernier pouvant être perçu également dans la construction du texte poétique. De la part du traducteur il s'agit de se concentrer sur le rythme poétique, qui est en même temps celui du poète, de la danseuse et du monde qui les entoure ; à savoir le mouvement qu'il suivra en créant une autre unicité de poésie. Comme nous l'avons constaté, le poème reflète un mouvement cosmique non exempt de glissements et de contrecoups qui se reproduisent à un tel degré dans le tissu textuel que l'on pourrait considérer le poème lui-même comme une danse. Ce qui assure la ligne du sens dont on parlait plus haut : d'un côté Yeats admire – voire envie – l'innocence et la naïveté des mouvements de la danseuse qui ne semblent pas entrer en conflit avec le temps qui passe mais se font écho à l'harmonie du moment ; de l'autre côté, se tenant à l'écart, il pressent la fatalité de ce qui va arriver et qui ne peut que troubler cette condition d'unité et de protection. Le poète irlandais connaît bien le poids du vécu et de la réalité ordinaire dont il se souvient dans chacun de ses vers ; c'est pourquoi son poème recèle toujours un fil invisible fait de destins et de paroles que le lecteur – et à plus forte raison le traducteur – savoure point par point, pulsation par pulsation.

Plus concrètement, nous ne pouvons que partager la position de Clive Scott lorsqu'il réfléchit à la traduction du rythme en poésie et exclut l'hypothèse d'une traduction du seul rythme accentuel, surtout quand il s'agit de traduire un vers accentué tel que l'anglais par un vers numéro-syllabique, ce qui, à ses yeux, équivaut à souligner une distance culturelle. La version de Bonnefoy répond à sa définition de « dialogue of rhythmicity » (Scott, 2011 : 75) où la structure métrique cède la place à la rythmique du poème, à sa manière de vivre, de résonner dans la conscience de celui qui lit, de toucher les cordes de son âme¹⁸. Dans cette perspective, le vers libre s'impose comme le choix le plus souple et le plus naturel, grâce à sa capacité « to create multi-metrico-rhythmic landscapes » (*ibid.* : 77). Bonnefoy, traducteur, s'en sert non pas pour s'éclipser, mais au contraire pour affirmer sa présence dans l'acte traductif, afin que sa traduction ne vive pas à l'ombre de l'original, mais soit elle-même poème et crée une situation nouvelle, un autre terrain de recherche. En termes rythmiques, sa traduction doit réaliser le devenir d'un nouveau texte poétique en tant qu'espace d'unité et d'interaction constante entre la structuration d'un raisonnement, certains procédés formels et l'invention d'images. Une alliance qui fait le rythme global d'un poème à un niveau plus profond, à savoir sa force et sa tension intrinsèques.

Le rythme peut être perçu comme l'inscription du corps dans le langage : la danseuse s'identifie au mouvement heureux et inconscient dans l'espace et dans le temps. De surcroît, nous percevons la présence « physique » du poète et de son corps « qui désire, qui aime, qui veut fonder, a sa vérité à lui, plus originelle et même plus assurée » (Bonnefoy, 201 : 19)¹⁹. Aussi bien le poète irlandais que son traducteur vivent l'écriture comme une manière pour le corps de s'ancrer dans la parole, de se raccorder avec l'expérience immédiate, car le corps dans les vers « recentre et même élargit l'esprit »²⁰. Par différents moyens tels que les rythmes ou les sons, l'écriture en vers articule la signifiante et permet au corps de vivre et de s'accomplir dans la parole :

Les rythmes montent de lui pour soutenir de leur intelligence de l'immédiat et de l'unité la volonté d'être défaillante. Paraissent dans les mots des images qui mêlent aux incertitudes de la pensée les évidences corroboratives de la perception sensorielle. La poésie reprend vie, mais aussi révèle quel est son lieu dans le poème. (Bonnefoy, 2013 : 19)

Le poème, lieu verbal, devient ainsi le lieu de l'expression du corps, « rythme qui soulève les mots », et, suivant le cours de la vie,

[...] peut aussi se briser, se désagrèger, non sans brusques reprises. Il peut être un flux harmonieux, serein, un consentement des profondeurs de la vie aux vœux que les existences forment, mais que de fois, et même ce sont alors les plus grands poèmes, il ressemble à un pouls désaccordé, on y perçoit une fièvre. (Bonnefoy, 2013 : 19)

La traduction poétique s'avère alors une rencontre / écoute de l'autre par laquelle deux poétiques s'entrecroisent et s'enracinent dans la matérialité du langage et du corps. C'est pourquoi traduire Yeats pour Bonnefoy signifie recomposer l'unité du poème, restituer son rythme, à savoir « une force qui est, dans l'esprit et même dans le corps, quelque chose de plus que les désirs ordinaires » (Bonnefoy, 1998 : 241).

Traduire sur la ligne du sens

Bonnefoy refuse ainsi le piège de la lettre et franchit le réseau des signifiants et des signifiés du poème, en privilégiant plutôt sa dynamique signifiante, « dans une tension du sens autant que des mots, des signifiés autant que des signifiants » (Bonnefoy, 1998 : 247). De là on peut déduire que le « dire » yeatsien a permis à son traducteur français de percer la surface des mots et des concepts et de partager la cohérence rythmique intérieure du poème original qu'il va restituer dans sa langue :

Après quoi peu importe si ces rythmes nouveaux sont différents par la prosodie, par les timbres, de la rythmique propre de l'œuvre originale : car l'essentiel, c'est qu'un vrai rapport se soit établi chez le traducteur devenu poète avec la matière sonore. (Bonnefoy, 2000 : 36)

En l'occurrence, Bonnefoy appréhende la poésie de Yeats comme « un élan irraisonné, comme nos actions les plus instinctives » ; toutefois il y reconnaît en même temps « une

pensée maîtrisée, une suite d'idées explicitées et précises » (Bonnefoy, 1998 : 244). En vertu de son aspect universel, selon le traducteur, une telle combinaison peut être presque totalement revécue dans une autre langue ; « et plutôt qu'un surcroît d'empêchement elle est donc la clef qui peut ouvrir à ce temple où une épiphanie a peut-être eu lieu, où un rituel se célèbre » (*ibid.* : 247).

Dans ces mots s'esquisse une définition du « rythme », à savoir la vibration jaillissant de l'allure rythmique des vers ou des phrases responsables du sens. Et ce principe vaut à plus forte raison quand on traduit Yeats dont le raisonnement, d'après Bonnefoy, suppose explicitation, clarté et cohérence. Certains choix du traducteur français le démontrent : en des points que nous avons analysés, en effet, il cède à la « violence » de l'explication (*ibid.* : 248), mais celle-ci est aussitôt « réparée » ailleurs dans le poème par des solutions de compensation qui en assurent l'agencement rythmique (« Que l'imbécile triomphe » ; « ni qu'est mort / Celui qui œuvrait le mieux, mais laissa / Défaite toute gerbe »). Telle est la capacité du traducteur d'« assimiler » et parfois de « transfigurer » (Pineau, 1979 : 14) les relations rythmiques du poème original pour assurer l'unité vivante du poème traduit.

Cela renforce l'hypothèse selon laquelle le concept d'unité-présence est à la base de l'interprétation du poème de Yeats et bien davantage de sa traduction. Cette idée de fond – héritage du romantisme allemand – se concrétise dans l'intuition de l'unité profonde du monde, la quête de l'unité perdue, la réconciliation de la transcendance et de l'immanence présentes chez les deux poètes. L'expérience de l'unité ne se réduit pas à l'assimilation du poème (la poésie) à la danse et correspond non seulement à ce que Bonnefoy revit en sillonnant les vers de Yeats mais également à ce qu'on perçoit en lisant ce dernier par son biais. Les traductions de Bonnefoy sont en définitive des actes d'illumination au cœur du texte de l'autre, par lesquels le poète traducteur vise à trouver un « point d'équilibre » entre deux existences en dialogue, entre sa propre expérience poétique et celle qu'il n'a pas encore vécue. Par les moyens de sa langue, Bonnefoy nous offre une traduction d'autant plus « rythmique » qu'elle s'émancipe de la forme de l'original, en recréant son propre mouvement intérieur et son unité intrinsèque. Ce qui confirme, particulièrement dans la traduction de la poésie, la relation profonde entre rythme et création.

Notes

¹ Contre toute identification théorique du rythme au mètre, selon Lucie Bourassa il s'agit là d'un rythme « sans mesure » : « le rythme ne suppose pas la présence d'un mètre, mais s'il y a un mètre dans un texte, il fera partie de l'ensemble des traits rythmiques » (Bourassa, 1993 : 59).

² Notamment le rythme « n'est pas seulement un secteur du langage parmi d'autres, un niveau linguistique comme le lexique ou le symbole mais [...] plus puissamment il peut être pris comme la structuration d'ensemble de tous les signifiants. Il est l'inscription du sujet dans l'ensemble de l'œuvre comme système des valeurs du langage à travers le sens » (Meschonnic, 1982 : 363).

³ Il est question ici de distinguer l'existence d'un rythme en tant que « principe d'écoute » répondant à l'activité spécifique du langage et celle d'une pluralité de rythmes en raison d'une multiplicité de modes de signifier ; de là, une conception du rythme comme « pluralité interne » qui se réalise en rythmes linguistiques, rhétoriques et poétiques (Dessons et Meschonnic, 1998 : 74-75).

⁴ Jakobson, Roman, 1973, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, p. 123-124.

⁵ Cette idée nous renvoie au « dire » du poème dont parle Bonnefoy et qui est le lieu d'une recherche inaccomplie. La tâche du lecteur – donc celle du traducteur pour sa part –, est de répondre au besoin de la poésie d'être partagée. Ayant ce même but, les poètes et les traducteurs appartiennent à une même « communauté » (Bonnefoy, 2000 : 31-38).

⁶ Pensons par exemple à l'image de l'ascète byzantin, aux symboles tels que l'oiseau constellé de gemmes ou à d'autres figures mythologiques des poèmes *Byzantium*, *The Second Coming*, *The Tower*, *Leda and the Swan*, etc.

⁷ Il suffit d'évoquer encore les mots de Yeats : « No possible life can fulfill our dreams » (Bonnefoy, 1998 : 229).

⁸ À ce propos, Yves Leclair souligne la tension, commune aux deux poètes, qui les fait aller au-delà de cet « amer savoir » de la misère du monde, de la précarité de l'amour et de tout autre chose, de la fuite du temps et de la décadence, et qu'il définit comme « ce désir inaltérable de trouver *néanmoins* le fruit dans l'ordinaire de notre finitude » (Leclair, 2003 : 434). Ce qui justifie, à son avis, l'affinité élective liant Bonnefoy à Yeats et à « son goût instinctif pour la réalité sensible, sa liturgie du quotidien, sa *bonne foi* en la fragilité de l'existence » (*ibid.* : 434).

⁹ Nous retrouvons l'image de la « surface » chez Bonnefoy pour qui le poème est une forme et « c'est moins que la poésie » (Bonnefoy, 1990 : 152). Encore que la poésie se serve des mots, elle « ne se réduit pas au poème » (Bonnefoy, 2013 : 53). Sous la structure du poème et la surface des mots d'une langue, agitée par de « petites vagues et jeux d'écume », s'étend un « paysage superbe du fond des mers » que Bonnefoy reconnaît comme l'essence de la poésie universelle (Bonnefoy, 2000 : 64). Conscient du fait qu'on ne peut comprendre un poème de Yeats qu'imparfaitement, Bonnefoy admet avoir « glissé à la surface du sens de certains mots » (*ibid.* : 61).

¹⁰ Ce poème appartient au recueil *Responsibilities* (1914), même s'il apparaît une première fois en 1912 dans la revue « Poetry » avec le titre *To a Child Dancing upon the Shore*. Il est dédié à la fille de Maud Gonne, Iseult, avec qui Yeats passe ses vacances en Normandie. Le poète y évoque la jeune fille de dix-huit ans en train de danser sur la plage et il lui envie l'innocence et l'insouciance de son jeune âge. La deuxième partie, *Two Years Later*, que Bonnefoy traduit également (*Deux ans plus tard*), est un poème qui mérite que l'on étudie son thématique et formelle.

¹¹ Il faudrait préciser que le concept d'« oralité » est ici entendu dans le sens que Dessons et Meschonnic lui attribuent, c'est-à-dire une « maximalisation du rythme dans le mode de

signifier d'un discours ». L'oralité coïncide alors avec le rythme propre d'un sujet ; c'est la subjectivisation de sa parole, voire sa « corporalisation » (Dessons et Meschonnic, 1998 : 45-46).

¹² Tout en reconnaissant la nécessité de traduire la poésie en vers, Bonnefoy s'écarte des conventions prosodiques qui sous-tendent la langue du poème à traduire puisqu'elles sont « l'empreinte des grands aspects de la culture d'un temps [...] Dans la réalité complexe qu'est le poème elles sont du côté de sa signification et non de celui, seul essentiellement poétique, de la rupture avec celle-ci. Et il n'est donc nécessaire d'en tenir compte que comme d'un élément de la signification, qu'il faut bien chercher à traduire mais au plan où celle-ci n'est que ce matériau sur lequel l'écriture du traducteur, nouvelle forme, doit travailler avec la liberté dont elle a besoin pour demeurer une vie » (Bonnefoy, 1998 : 211).

¹³ Il vaudrait la peine d'emprunter encore les mots de Bonnefoy pour définir sa conception de la « musique » en poésie : « La musique des mots, en poésie, change l'effet de ceux-ci. Soutenus par les timbres, les assonances, les rythmes, les mots sont moins dans les vers des outils pour interpréter, conceptuellement, les aspects du monde, ou bâtir une scène pour le désir, que, délivrés de leurs chaînes, les convocations directes et, dirais-je même, silencieuses qui restituent à la chose son éclat du jardin d'Eden. » (Bonnefoy, 2000 : 28)

¹⁴ On se réfère à la classification de Morier, selon laquelle l'effet expressif de l'enjambement dépend de la position et de la valeur sémantique du mot mis en relief. Morier, Henri, 1975, *Dictionnaire de poésie et rhétorique*, Paris, PUF, p. 408-413.

¹⁵ Nous nous référons à cet égard à la thèse défendue par Maurice Grammont qui établit une corrélation entre la valeur symbolique des sons et leur articulation. En partant de la réalité acoustique du langage, le grammairien aboutit à une conception mimétique des phonèmes et en propose une classification. Ainsi par exemple, les labiales et les labiodentales sont aptes à exprimer le mépris et le dégoût, puisqu'elles exigent pour leur prononciation un gonflement des lèvres. Parmi les partisans du symbolisme sonore, nous citons aussi l'écrivain et poète André Spire avec sa théorie de la danse buccale et son ouvrage principal *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (1949) et plus tard le linguiste Ivan Fónagy, auteur de *La vive voix. Essais de psycho-phonétique* (1983), dont la thèse emprunte à la psychanalyse leur base essentiellement psychologique.

¹⁶ Dans *Les Lois* et dans *La République*, Platon parlait de la danse de la vie en tant que mouvement naturel de l'être vivant ainsi que de sa capacité d'appréhender l'ordre, le rythme et l'harmonie. Le philosophe grec retrouve le noyau de la danse dans le bonheur et la grâce qui en jaillissent et l'élève à l'idéal cosmique, réunissant toutes les dichotomies de l'existence. Si d'une part nous pouvons rapprocher à cette conception de la danse celle du poète irlandais (qui à plusieurs occasions renvoie dans ses poèmes aux images platoniciennes), d'autre part Bonnefoy, de son côté, a toujours critiqué cette pensée qui s'oppose à celle de Plotin. C'est à la catégorie de l'Un plotinien qu'il se réfère : l'harmonie n'est pas une correspondance idéale entre les parties et le tout, mais celle-ci présuppose et contient des parties divisées.

¹⁷ L'allusion au concept de l'unité platonicienne est très souvent véhiculée par l'image du danseur que l'on trouve ailleurs dans l'œuvre poétique de Yeats : pensons, entre autres, aux vers de *Sweet Dancer* « Let her finish her dance. / Ah, dancer, ah, sweet dancer! » (Yeats, 1991 : 296) et notamment aux derniers vers de *Among School Children* « O body swayed to music ; O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance ? » que Bonnefoy traduit « Ô corps que prend le rythme, ô regard, aube / C'est même feu le danseur et la danse » (Yeats, 1989 : 86-87).

¹⁸ Dans son article « L'idée de polarité dans le rythme poétique », Arnaud Villani nous semble synthétiser parfaitement la conception du rythme qui est celle de Bonnefoy : « Sous les rythmes visibles et calculables de la poésie, de la prose poétique, qui tiennent à une prosodie,

à une métrique, à des assonances et allitérations, des répétitions et reprises, des rimes internes ou finales, on peut en effet supposer un rythme plus foncier, plus secret, inapparent parce qu'il est toujours deux lectures du poème en nous, une lecture lucide-analytique, selon le sens et tout ce qui apparaît à une conscience de veille, la lecture aveugle et involontaire, comme « scanning inconscient », qui décèle des détails pour ainsi dire périphériques, « sans y penser », « sans avoir l'air d'y toucher » » (Villani dans Bonhomme et Symington (éds.), 2005 : 67).

¹⁹ Chez Bonnefoy, on retrouve le plus souvent un corps qui défaille, souffre, connaît la mort : pensons par exemple au démembrement du corps de Douve par l'action de verbes tels que « pénétrer », « couler », « craquer », « se disloquer », éparpillant ses parties dans le texte (« les mains », « les genoux », « les lèvres », « le visage »). Il s'agit d'un processus dialectique nécessaire afin que le corps puisse se réconcilier avec le monde et y renaître après la désagrégation. Si bien que la mort permet un retour à l'Unité perdue, mais seulement après une décomposition à la fois de l'image et du langage (Bonnefoy, 1982 : 52 ; 77). Du point de vue phénoménologique, le « corps du monde » réunit au monde le corps perçu et qui perçoit, ce qui chez Bonnefoy correspond à la « présence ». Cette idée nous ramène au concept yeatsien de « unity of being » rassemblant toutes les images qui, comme la danse, représentent une condition de plénitude dans laquelle la vie et la mort, le mouvement et l'immobilité, l'action et la contemplation, le corps et l'âme se rejoignent (Genet, 1989 : 16-18 ; Mester, 1997 : 27).

²⁰ Le parallélisme danse / poésie nous semble refléter la vision de Bonnefoy, selon laquelle la poésie est une expérience à la fois de l'intelligible et du sensible.

Bibliographie

Éditions de référence

YEATS, William Butler, 1991 [1983], *The Collected Works of W.B. Yeats*, Volume I: *The Poems*, edited by Richard J. Finneran, Revised Second Edition, London, Macmillan.

_____, 1989, *Quarante-cinq poèmes ; suivis de « La Résurrection »*, présentation, choix et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Poésie / Gallimard.

Ouvrages et articles

BENVENISTE, Émile, 1966, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 327-335.

BONNEFOY, Yves, 1982, *Poèmes (1947-1975)*, Paris, Poésie / Gallimard.

_____, 1990, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France.

_____, 1998, *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France.

_____, 2000, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

_____, 2013, *L'autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil.

BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala (éds.), 2005, *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion.

BOURASSA, Lucie, 1993, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac.

CAWS, Mary Ann, 2003, « Bonnefoy traduit Yeats », in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Finck, Michèle, Lançon, Daniel, Staiber, Maryse (éds.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 423-430.

DELBOUILLE, Paul, 1961, *Poésie et sonorités*, Paris, Les Belles Lettres.

DESSONS, Gérard, Meschonnic, Henri, 1998, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

DURISOTTI, Maxime, 2007, « Yves Bonnefoy traducteur : Keats et Yeats », mémoire de Master 2, Sorbonne, sous la direction de Jean-Yves Masson.

EDWARDS, Michael, 1991, « Yeats dans la traduction d'Yves Bonnefoy », in *Critique* n° 535, p. 915-930.

FONAGY, Ivan, 1983, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.

GENET, Jacqueline, 1989, *La poésie de William Butler Yeats*, Lille, Presse Universitaires du Septentrion.

JAKOBSON, Roman, 1973, *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

LECLAIR, Yves, 2003, « Comme un oiseau sur la branche d'un Y. Yves Bonnefoy, William Butler Yeats et Yorgos Sféris », in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, in Finck, Michèle, Lançon, Daniel, Staiber, Maryse (éds.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 431-439.

MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.

_____, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

_____, 2001, « Traduire n'est pas traduire si on ne rend pas le rythme qu'on a reçu », in *La Tribune internationale des langues vivantes* n° 30, Perros-Guirec, Anagrammes, p. 22-25.

MESTER, Terri A., 1997, « William Butler Yeats and his Dancers », in *Movement and Modernism: Yeats, Eliot, Lawrence, Williams and Early Twentieth-Century Dance*, Mester, Terri A., University of Arkansas Press.

MONTANDON, Alain, 1999, *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

MORIER, Henri, 1975, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF.

NÉNYEI, Judit, 2002, *Thought Outdanced: The Motif of Dancing in Yeats and Joyce*, Akademiai Kiado, Budapest.

PALL, Santosh, 1976, « The Dancer in Yeats », in *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 65 n° 258, p. 113-127.

PINEAU, Joseph, 1979, *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthode d'analyse*, Paris, Klincksieck.

ROSS, David A., 2009, *Critical companion to William Butler Yeats. A literary reference to his life and work*, New York, Facts on file.

SCOTT, Clive, 2011, « Free verse and the Translation of Rhythm », *Thinking Verse* n°1, p. 67-101.

SPIRE, André, 1949, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, José Corti.

UNTERECKER, John Eugene, 1996 [1959], *A Reader's Guide to William Butler Yeats*, New York, Syracuse University Press.

VILLANI, Arnaud, 2005, « L'idée de polarité dans le rythme poétique », in *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Bonhomme, Béatrice, Symington, Micéala (éds.), Paris, Honoré Champion.