

Réflexions sur l'intraduisible à propos de la traduction d'un haïku japonais

Preliminaire

Cinq syllabes, puis sept, puis cinq : c'est peu. Ce n'est presque rien. La concision du microcosme. « Pour les haïkistes, la brièveté n'est jamais une façon de concentrer l'idée. Elle n'est rien d'autre qu'un dire bref » (Coyaud 1978, p. 23). Le haïku, poème japonais d'une extrême concision, se donne pour but en 17 syllabes de nous faire entrevoir l'expérience que le poète a du monde : sa perception d'une voix ou d'un bruit, la présence fragile d'un objet, la course des saisons, le frémissement d'une feuille ou d'un animal, un voyageur sous la pluie, etc. De telles observations suffisent à créer un état d'âme proche de l'éveil, où « le vide prend forme » (Buson 1990, p. 13). « Un haïku ressemble à un croquis à peine tracé, par quelques touches rapides et fuyantes, d'un bout de pinceau fin » (Villard 1985, p. 195). Linguistiquement, de par son extrême concision et sa polysémie, le haïku requiert un emploi très restreint de mots. Pourtant, les poètes occidentaux sont souvent verbeux. À quelques exceptions près :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne

Est-ce que c'est un haïku ? Presque. Cela pourrait en être un. Mais les précisions des trois vers suivants (« Bercent mon cœur / d'une langueur / monotone ») n'apportent rien pour un lecteur japonais. Autre culture, autres traditions, autre vision du monde, autre esthétique, autre conception de la poésie. Le haïku est-il tellement enraciné dans la culture et la philosophie orientales que toute tentative de l'en arracher et le transplanter dans la culture européenne serait, d'emblée, vouée à l'échec ? Le haïku serait-il intraduisible ? Si oui, à quoi servent les efforts multiples et toujours renouvelés des traducteurs ? Si non, alors : peut-on « bien » traduire un haïku ? Peut-on dire qu'un haïku européen reste un haïku ? Après avoir été traduit et transplanté dans une autre culture, dans un autre contexte socio-culturel et ayant perdu son étrangeté, devient-il forcément un poème « original » hongrois, français ou anglais, s'assimilant à la culture-cible ? Autant de questions dont la réponse, si elle existait, conduirait loin.

1. Traductographie

Dans ce bref article nous tenterons l'impossible : nous essayerons, à travers un seul exemple (par la comparaison des différentes traductions d'un seul haïku japonais), de raisonner très sommairement sur une catégorie pour ainsi dire « éternelle » de toute théorisation sur la traduction : l'intraduisible. À titre d'exemple, nous prendrons le fameux haïku du poète japonais Matsuo Bashô (1644-1694), qui raconte qu'une grenouille plonge dans un vieux lac dont l'eau fait flac. Dans sa grandiose *Anthologie de la littérature japonaise*, Michel Revon donne l'interprétation suivante de ce haïku : « Cette poésie célèbre évoque admirablement la paix d'un

monastère japonais, avec son vieil étang, couvert de lotus, dont le silence n'est rompu que par la plongée d'une grenouille, de temps à autre » (Revon 1986, p. 395).

Le poème original :

Furu ike ya
Kawazu tobikomu
Mizu no oto

Analyse lexicale :

furu- = vieux (archaïque)

ike = lac

ya (ja) = élément vide (« *kire-ji* »), n'ayant pas de signification lexicale (le poète s'en sert pour séparer une idée d'une autre idée)

kawazu (kavazu) = grenouille

tobi = radical du verbe sauter (saut-)

ko- = à, en, dans [+ verbe] (aspect inchoatif)

-mu = -e (exprime l'aspect accompli de l'action ; *tobi-ko-mu* = saute dans)

mizu = eau

no = de

oto (≪*woto*) = bruit, voix

Traduction littérale :

[Vieux lac
Grenouille saute là-dedans
Bruit de l'eau]

Le problème principal de la traduction consiste à recréer, par les moyens linguistiques de la langue-cible, l'extrême simplicité du poème. En effet, rien ne s'y passe, à l'exception du fait qu'une grenouille saute dans le vieux lac et rompt, pour un court moment, le silence majestueux du site. Il est tout à fait évident que, d'après la conception poétique d'un lecteur occidental, ce n'est pas un poème : les traducteurs occidentaux doivent donc en faire un texte poétique. Nous, les Occidentaux, avons une conception poétique tout à fait différente : pour nous, du moins dans la tradition, un poème doit comporter certains traits caractéristiques (rimes, rythme, accent, strophes, métriques, etc.), de telle sorte que si tous ces traits caractéristiques apparaissent dans la traduction, le lecteur hongrois peut en arriver à penser qu'il lit un poème – sans qu'il s'agisse pour autant d'un haïku. Or, le haïku japonais né d'une inspiration philosophique (zen) et ayant des connotations bouddhistes est aussi lointain de la culture poétique européenne que le sonnet est étranger à un lecteur japonais. Les traducteurs doivent donc « traduire » le haïku non seulement dans leur propre langue maternelle, mais aussi l'adapter à leur propre poésie. Voyons d'abord quelques tentatives de traduction de poètes hongrois :

TÓ [LAC]

*Öreg halastó szendereg a langyos
magányba némán. Most beléje cuppan
loccsanva egy loncsos varangyos.*
(Dezső Kosztolányi)

*Tó. A hinárba
most be egy béka
Micsoda lárma !*
(Gyula Illyés)

MEGLEPETÉS [SURPRISE]

*Ó, az öreg tó !
Egy béka ugrott belé
Megcsobbant a víz.*
(Géza Képes)

*Lábát kinyújtja hosszan
a versenyúszó béka,
mikor a tóba lottyán.*
(György Faludy)

*Tó, békalencsés.
Béka ugrik, zsupsz, bele !
Vén vize csobban.*
(Dezső Tandori)

*Sima víztükör.
Béka ugrál a parton –
Megcsendül a tó.*
(István Rácz)¹

Bien entendu, la « solution » de Dezső Kosztolányi (qui transforme les 17 syllabes en 31), tout en restant un poème, peut assez difficilement être considérée comme un haïku japonais. En effet, un haïku de 31 syllabes n'est plus un haïku, c'est tout au plus un poème original de Kosztolányi, alors qu'un haïku est considéré par les Japonais comme une création artistique inimitable, exprimant une philosophie très profonde à peu près incompréhensible pour un lecteur occidental. La traduction du haïku japonais exige du traducteur des techniques variées, une culture et une érudition étendues et une très grande sensibilité poétique. On devra donc conclure que tout traducteur de haïku devrait prendre en considération le fait que ce genre typiquement japonais a des traits pertinents qu'il faut respecter, et dont il convient de trouver des équivalents-« cible » pour rendre de manière adéquate la pensée et la culture japonaises inscrites dans tel ou tel haïku². En ce qui concerne les autres traductions, on peut reprocher aux traducteurs de n'avoir pas bien compris l'idée de l'original et d'avoir ajouté des éléments qui n'ont rien à voir avec la conception du poème. En effet, l'original n'a pas de titre, et pourtant, certains traducteurs lui en donnent un ; dans l'original, il ne s'agit point de dire que le saut de la grenouille provoque un énorme bruit dans l'environ (« *micsoda lárma* », « *megcsendül a tó* »), que la grenouille participe à une compétition de natation (« *versenyúszó béka* »), qu'elle fait flac (« *lottyán* ») dans l'eau, et que, avant sa plongée dans l'eau, elle fait des sauts d'entraînement sur la rive (« *ugrál a parton* »). L'original ne contient pas d'onomatopées (« *zsupsz* », « *cuppan* », « *csobban* », « *loccsan* »), ni d'allitérations (« *loccsanva egy loncsos* », « *vén vize* »), etc. Il ne suffit donc pas de recréer les 17 syllabes de l'original dans la traduction : il est beaucoup plus important que l'idée du poème, le vouloir-dire du haïkiste soient fidèlement rendus et réexprimés dans la langue-cible.

¹ In : *Macuo Basó legszebb haikui*, édité par Judit Vihar, Budapest, Fortuna-Printer Art, 1996, pp. 26-27.

² On pourrait objecter à cela que les obstacles linguistiques rendent d'emblée impossible la traduction du haïku. Il n'en est rien ; il y a des traductions de haïku bien réussies de Kosztolányi et il y a des poètes hongrois (p. ex. József Utassy) qui ont composé des haïkus « hongrois » vraiment remarquables.

Comparons maintenant quelques traductions françaises de ce même haïku :

Ah ! le vieil étang !
Et le bruit de l'eau
Où saute la grenouille !
(Michel Revon)³

Paix du vieil étang
Une grenouille y plonge
Un « ploc » dans l'eau
(Nicolas Bouvier)⁴

Une vieille mare
Une raine en vol plongeant
Et le bruit de l'eau
(Étiemble)⁵

Ah ! le vieil étang
une grenouille y plonge –
le bruit de l'eau
(Joan Titus-Carmel)⁶

À la traduction de Nicolas Bouvier on peut reprocher que l'original ne contient ni « paix » ni « y ». Le dernier vers signifie « bruit de l'eau », simplement. On peut bien sûr le traduire par une onomatopée, « ploc » ou « plouf », mais le japonais, pourtant si riche en bruits, n'a pas jugé bon d'y recourir ici. En ce qui concerne la version donnée par Étiemble, Maurice Coyaud en est assez mécontent : « Je ne peux pas m'empêcher de voir des chevilles dans ces Une et ce Et au début de chaque vers. Certes nombre de haïkistes ne se privent pas d'utiliser ça et là une syllabe exclamative qui a entre autres avantages celui de donner au poème le nombre de pieds requis : c'est le *kireji*. Nous en trouvons effectivement un à la fin du premier vers : Vieille mare, ah ! Mais le *kireji* est plus qu'une cheville : ce y a valeur émotionnelle ou valeur d'un soupir (en musique) – qu'un oh ! ou un ah ! français est incapable de rendre correctement » (Coyaud 1978, p. 53)⁷. Maurice Coyaud a raison, en effet, « les *kireji* sont une espèce de ponctuation poétique, ou comme les indications *piano*, *forte*, *cresc.*, *con sordino* etc. en musique, par lesquels l'auteur du haïku exprime ou indique ou met en relief sa disposition et son état d'âme » (Blyth 1981, p. 332).⁸

Les traducteurs anglais de ce haïku, à l'exception de Harold Henderson, utilisent aussi des onomatopées (« *plop* », « *plash* » « *hop* ») ; R. Blyth et H. Henderson essayent de conserver l'extrême concision du poème, alors que K. Yasuda et H. Stewart se servent de l'expansion pour en faire un véritable poème « occidental » :

*Old dark sleepy pool.
Quick unexpected frog
Goes plop ! Waterplash !*
(Kenneth Yasuda)

*The old pond.
A frog jumps in
Plop !*
(Ronald Blyth)

*Old pond -
and a frog-jump-in
water-sound.*
(Harold Henderson)

³ In : Revon 1986, p. 395.

⁴ In : Coyaud 1978, p. 47.

⁵ In : Coyaud 1978, p. 52.

⁶ Matsuo Basho, *Cent onze haïku*, traduits du japonais par Joan Titus-Carmel, Verdier, Lagrasse, 1998, p. 6.

⁷ A propos du rôle et de la fonction du *kire-ji*, cf. Yasuda 1995, p. 60 et Blyth 1981, pp. 332-333.

⁸ « *Kireji are a kind of poetical punctuation, or the marks piano, forte, cresc., con sordino, in music, by which the composer of the haiku expresses, or hints at, or emphasizes his mood and soul-state.* »

*The old green pond is silent ; here the hop
Of a frog plumbs the evening stillness : plop !
(Harold Stewart)⁹*

2. Traductologie

Aurions-nous donc affaire à un haïku intraduisible ? Toute tentative de traduction de ce haïku ne serait-il qu'un pâle reflet de l'original ? Mais, en fin de compte, qu'est-ce qui rend une œuvre, un texte intraduisible ? Qu'est-ce que l'intraduisible ? Et si toutes ces tentatives de recreation poétique ne peuvent être considérées comme de véritables traductions, alors que sont-elles ?

L'intraduisible : une catégorie magique et obscure, créée par les théoriciens de la traduction et, en même temps, souvent citée par les linguistes, les sémioticiens, les esthètes, les poètes, les herméneutes, les théoriciens de la littérature, les tenants de la postmodernité, etc. Ces chercheurs démontrent victorieusement l'impossibilité de toute traduction interlinguale, en dépouillant inlassablement la structure et le fonctionnement des différentes langues, en décrivant minutieusement les différentes « visions du monde », et en découvrant les spécialités des différentes cultures et des différentes mentalités, etc. Pourtant, alors que les théoriciens ne cessent d'énumérer leurs arguments « scientifiques » contre la possibilité de la traduction¹⁰, un traducteur praticien ne se déclare jamais que tel ou tel texte est intraduisible, mais essaie de le traduire. De plus, d'une façon très curieuse et un peu paradoxale, plus un texte est qualifié d'intraduisible par les théoriciens, et plus il suscite la curiosité des traducteurs, en leur offrant un défi auquel il ne peuvent guère résister. Nous sommes donc amenés à supposer qu'il s'agit ici d'une opposition théorique / pratique. En effet, les arguments linguistiques, sémiotiques, philosophiques, esthétiques et autres, qui militent pour « démontrer » l'impossibilité de la traduction paraissent d'ordre purement théorique, alors que les traducteurs, eux, donnent une solution pratique à toutes ces questions théoriques : leur réponse consiste en l'activité traduisante et en un corpus immense de textes effectivement traduits. Ainsi, à la déclaration du théoricien : « le haïku japonais est intraduisible pour telles et telles raisons », les traducteurs opposent leur solutions de traduction, les textes-« cible »¹¹. Bien évidemment, la qualité de ces textes-« cible » peut faire l'objet d'interminables discussions, mais n'oublions pas que la quasi-infinité des critères d'évaluation possibles de la qualité relève d'une subjectivité insaisissable et dépend largement des normes que les différents récepteurs « appliquent » (qu'ils le veuillent ou non) au texte traduit.

Nous sommes persuadés qu'il ne s'agit point ici d'une opposition binaire, opposant les deux extrémités théoriques (le traduisible et l'intraduisible) de façon antagoniste, mais qu'on doit

⁹ In : Christ 1972, p. 181.

¹⁰ Ces arguments contre la possibilité de la traduction sont trop bien connus : autant de langues, autant de visions du monde, autant de « découpages de la réalité », autant de *Weltanschauungen*. Les obstacles linguistiques, les néologismes, les connotations de tous ordres, les « *hapax legomenon* », les sous-entendus cachés, les allusions inexprimables, les jeux de mots, les nuances stylistiques, la « couleur locale » d'un texte, d'un auteur. Et l'énumération pourrait être longuement poursuivie.

¹¹ Et non seulement les praticiens, mais aussi les théoriciens, cf. l'article très riche d'idées de M. Villard sur la traduction des haïku (Villard 1985).

plutôt concevoir un continuum, composé de catégories telles que « facilement traduisible », « péniblement, difficilement traduisible », « n'est traduisible qu'en partie », « n'est traduisible qu'au prix de graves pertes et de compromis inévitables », etc. Pour sortir de l'impasse que lui tendent les théoriciens, le traducteur doit avant tout prendre en considération le fait qu'il ne traduit pas des langues, mais un texte concret, et si une unité linguistique est texte, il est toujours plus ou moins traduisible. Or, la mise en discours de la langue est une condition préalable de toute tentative de traduction.

« D'une façon générale, on peut dire que la traduction consiste à exprimer la "même chose" dans une autre langue » (Ladmiral 1979, p. 223). Est-ce que les traductions données en différentes langues du haïku de Bashô expriment « la même chose dans une autre langue » ? Oui et non. Le haïku japonais est, à notre avis, tout à la fois traduisible et intraduisible. Les obstacles ne sont pas de nature linguistique (sémantiques), mais plutôt d'ordre socio-culturel (sémiotiques). Dans son livre consacré à l'analyse du style littéraire, Jolán Kelemen souligne « l'importance du niveau de la langue et de facteurs extralinguistiques, tels que la culture, la civilisation, la sociologie, les situations, en un mot, l'importance du contexte » (Kelemen 1988, p. 171). En simplifiant un peu l'affaire, on peut conclure qu'un haïku est toujours traduisible sur le plan de la dénotation, mais peut effectivement être qualifié d'intraduisible sur le plan de la connotation : en effet, un mot arraché de son contexte socio-culturel original et transplanté dans un autre perd inévitablement ses anciennes connotations et en prend de nouvelles, celles des lecteurs du public-« cible ». Voilà l'obstacle majeur à tout acte de traduire et il faut bien s'y résigner. « Une traduction n'est jamais l'original ».¹² Et pourtant, malgré tout obstacle socio-culturel, la traduction est le seul moyen de faire connaître (tant bien que mal) au public-« cible » une « autre » culture, une « autre » mentalité, une autre littérature, une autre vision du monde, traduire est le seul moyen – pour emprunter le titre d'un recueil d'articles consacré à l'analyse de cette problématique extrêmement complexe – d'« acclimater l'autre ».

SÁNDOR ALBERT
Szeged

Références

- Blyth, R. H., *Haiku*, Volume One : Eastern Culture. Tokyo, The Hokuseido Press, 1981.
Buson, Iosa, *Haïku*, Paris, Éditions Orphée-La Différence, 1990.
Christ, Henry I., *Language and literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972.
Coyaud, Maurice, *Fourmis sans ombre*, Paris, Le Livre du haïku. Éditions Phébus, 1978.
Kelemen, Jolán, *De la langue au style*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.
Ladmiral, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.
Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

¹² Aussi Georges Mounin a-t-il pu écrire en 1955 : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original » (Mounin, 1955, p. 7).

Revon, Michel, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, Paris, Vertiges Publications, 1986.

Villard, Masako, « L'humour dans les haïku et sa traduction ». In : Laurian, Anne-Marie (éd.) : *Humour et traduction*, Paris, A.D.E.C., 1985.

Yasuda, Kenneth, *The Japanese Haiku*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1995.