

Traduire des haïkus japonais ?

A l'image de notre perception de la réalité d'une culture à une autre, toute traduction de poésie d'une langue à l'autre est instable et provisoire. A plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une langue aussi éloignée de la sensibilité occidentale que le japonais. Comment en effet peut-on traduire des poèmes japonais dans une langue d'Europe? Comment peut-on traduire en particulier des haïkus japonais, ces poèmes si courts, si riches d'allusions littéraires et de réminiscences culturelles de toutes sortes, sans maintes notes et explications en bas de page? Mais puisqu'il s'agit de poésie, explications de texte et commentaires n'ont-ils pas comme conséquence de désamorcer l'envoûtement suscité et cet émoi que les meilleurs poètes transmettent avec justesse au lecteur?

Beaucoup de ce qui fait le charme esthétique d'un poème japonais disparaît dans une autre langue à cause notamment du changement de système d'écriture. L'on passe en effet d'une écriture complexe où se combinent deux systèmes phonétiques (hiragana et katakana) et un ensemble d'idéogrammes (kanji) venus de Chine, à une écriture fonctionnelle mais décharnée, puisqu'il s'agit d'un simple système de transcription phonétique, l'alphabet latin. On peut dire sommairement que les hiragana désignent dans la phrase les outils grammaticaux, que les caractères chinois sont utilisés pour désigner les noms, les adjectifs, la partie des verbes qui ne mute pas, et que les katakana servent à transcrire les noms et expressions d'origine étrangère. En poésie japonaise, l'utilisation de l'un ou l'autre système d'écriture peut exprimer des nuances impossibles à traduire. Un exemple ?

Le haïku suivant est l'œuvre d'une grande poétesse, Hosomi Ayako (1907~1997). Jeune femme, elle dédia cette composition à l'enfant qu'elle portait :

いづこから来たるいのちと春夜ねむる

Izukurakara kitaru inochi to haru yo nemuru

« D'où viens tu petite vie ? / dors, frêle printemps /c'est la nuit »

On peut remarquer que les idéogrammes présents dans le poème transcrivent la partie invariable du verbe « venir », ainsi que « printemps » et « nuit ». Tous les autres mots sont des outils grammaticaux qui permettent à ce poème de fonctionner. Avec une exception de taille qui concerne le mot « *inochi* » (la vie) que j'ai souligné, car il est le point central de ce haïku qu'une future mère dédie à l'enfant qu'elle porte et qui va naître. Logiquement « vie » devrait être écrit en idéogramme. Mais ici, pour exprimer l'émotion intime que suscite ce mot qui parle de la vie se développant en elle, Hosomi Ayako a choisi de le transcrire en hiragana. Il s'agit pour elle d'exprimer ainsi intimité et proximité affective, tandis qu'à la lecture du poème, un idéogramme masquerait avec pudeur cette émotion. La traduction est obligée de rajouter des mots tels « frêle » ou « petite » pour restituer cette atmosphère de tendresse si particulière.

*

Lorsque le contexte est inconnu du lecteur occidental, comment éviter la restitution d'un poème avec des explications qui alourdissent la légèreté diaphane d'un instant volé au temps qui passe ? Surtout lorsqu'il s'agit, non plus d'une poétesse

contemporaine comme Hosomi Ayako, mais d'un disciple du célèbre poète Bashô (1644~1694), issu d'une société féodale qui n'existe plus et d'une époque bien éloignée de la sensibilité contemporaine japonaise, à plus forte raison de celle d'autres pays, d'autres cultures. Voici donc quelques exemples des difficultés de traduction de haïkus anciens. Les trois exemples qui vont suivre sont tirés d'un ouvrage intitulé « *Recueil des sept tomes de l'école de Bashô* », publié aux éditions Iwanami (Tôkyô 1967) Le premier exemple concerne un haïku composé par un membre de l'école de Bashô, dénommé Zen :

具足着て顔のみ多し月見舟

Gusoku kite kao nomi ôshi tsukimibune

« *Armures et casques dans l'ombre / seuls les nombreux visages / bateau pour voir la lune* »

La première image qui apparaît dans ce poème est celle de guerriers tout harnachés de leur équipement de guerre (*gusoku kite*). La traduction ajoute « dans l'ombre », terme sous entendu dans l'original, car le contexte est connu du lecteur japonais, même aujourd'hui. Le deuxième vers signale de nombreux visages (*kao*) qui, eux, par contraste, sont visibles. Pourquoi sont-ils visibles ? Le dernier vers le dit en un seul mot : « bateau pour aller voir la lune » (*tsukimibune*). Ce haïku nous révèle trois parties d'un puzzle, à savoir (1) des guerriers en armure dans l'ombre (2) d'où seuls se détachent les visages (3) éclairés par la pleine d'automne, car ils seraient à bord d'un bateau en croisière nocturne pour admirer la lune. Il y a trois mots clés : armure, visages et lune, qui permettent au final de reconstituer une scène assez fantasmagorique.

Quelle est la signification de cette scène ? Un bateau rempli de guerriers vogue au clair de lune pour une destination qui n'a rien d'une distraction. On ne voit que leurs visages qu'éclaire l'astre nocturne. Et le troisième vers transforme ce qui est sans doute un déplacement officiel ou une expédition militaire quelconque en scène paisible et pacifique. En fait les samouraïs, qui sont des gens austères et imbus de leur morale rigide, n'ont pas le temps de s'abandonner à des activités futiles comme « aller voir la lune » (*tsukimi*), coutume populaire qui se déroule à la pleine lune d'automne. Mais cette fois là, la lune est si belle et si brillante que même les gens de guerre se laissent aller à l'admirer. Il y a sans doute aussi, en arrière plan, l'image de la lumière de la lune, métaphore de l'enseignement salvateur du Bouddha qui se répand généreusement sur la terre.

Quelle traduction pourrait restituer cette scène un peu difficile à imaginer pour un lecteur occidental ? Pour un lecteur japonais contemporain, cette évocation a encore un sens. Voici donc une tentative de traduction, mais qui reste encore elliptique :

« *Armures et casques dans l'ombre/seuls à bord les visages/sont tournés vers la lune si belle* »

Cette scène révèle néanmoins un aspect intéressant du monde où vivait Bashô et ses élèves. A savoir une société dominée administrativement par la classe des « *bushi* », les guerriers, où le mode de vie des citadins, commerçants, artisans, colporteurs, s'opposait à la sinistre « voie du guerrier » le fameux « *bushidô* ». Ce poème est la

malicieuse observation d'une scène d'automne, au moment où tout le monde sort le soir pour « aller voir la lune » (*tsukimi*), sauf les guerriers, sinon par hasard !

*

Un autre exemple de poème composé au XVII^{ème} siècle sous le pinceau d'un autre disciple de Bashô appelé Chôgo, évoque une scène des festivités du Jour de l'An :

元日の木の間の競馬足ゆるし

Ganjitsu no ki no ma no keiba ashi yurushi

« *Premier jour de l'an / course de chevaux entrevue entre les arbres / galop sans vigueur* »

Cette scène, un peu mystérieuse pour un lecteur occidental, est encore bien compréhensible pour un Japonais contemporain. La scène est ici celle d'une des manifestations du Nouvel An (*ganjitsu*), c'est-à-dire une course hippique qui célèbre la régénération du monde grâce à la vigueur et l'énergie déployées par les chevaux à cette occasion. Si l'évocation de cette course entrevue entre les arbres (*ki no ma*) est déjà originale, l'évocation de la course elle-même (*keiba*) se termine sur une expression curieuse : *ashi yurushi*. L'adjectif « *yurushi* », aujourd'hui : « *yurui* » signifie mou, paresseux, flasque. Cela signifie que les chevaux ont un galop mou et relâché, ce qui est en contradiction avec l'esprit même de cette course. Mais cette contradiction s'explique simplement par le fait que la nuit du premier de l'an a été courte pour tout le monde, et que le pas des chevaux trahit le manque de fermeté avec laquelle les cavaliers mènent leur monture.

Traduire mot à mot le poème original et rester fidèle à l'énoncé japonais ne donnerait qu'une version peu compréhensible :

« *D'entre les arbres du Nouvel An / même les chevaux de la course / ont un galop sans vigueur* »

Sans explication du contexte japonais, on pourrait se demander pourquoi ces chevaux ont un galop mou et sans entrain. En réalité, si l'on veut éviter une explication en bas de page, il est souhaitable d'intégrer dans le corps du poème, dans la mesure du possible, la cause de cette langueur étrange. Un début d'explication intégrée dans le poème pourrait présenter la version suivante :

« *D'entre les arbres du Nouvel An / lourd galop des lendemains de fête / à la course de chevaux* »

*

Traduire des haïkus japonais, c'est aussi transmettre dans une autre langue les allusions littéraires qui y sont cachées. Connues de tous au Japon, elles appartiennent à l'immense corpus culturel qui depuis plusieurs siècles constitue le référentiel obligé où

puisent tous les poètes. Il semble que dans ces cas, on ne puisse éviter la note en bas de page accompagnant la traduction. C'est la limite de l'exercice qui consiste à intégrer dans une traduction le maximum d'informations permettant de restituer toute la légèreté et la richesse du poème original.

花にうづもれて夢より直に死ぬかな

Hana ni uzumorete yume yori jiki ni shinu kana

« Au cœur des floraisons / quitter soudain les rêves / et la vie »

Ce « hokku », appellation qui désignait à l'époque de Bashô les poèmes courts connus désormais sous le nom de « haïku », est écrit par Etsujin, l'un des « dix sages de l'école de Bashô ». Ce poème résonne de façon énigmatique, car c'est un poème de printemps, et l'on est surpris par sa chute si noire, si désespérée au premier abord, alors qu'il est question d'une floraison arrivée à maturité, et d'un printemps en son plein accomplissement.

Mais l'intérêt de ce poème est à chercher ailleurs pour un lecteur japonais, car la référence à un poème antérieur est limpide. Ce haïku fait en effet allusion à un très célèbre waka, poème de 31 syllabes, genre qui se développa à l'époque de Heian (794~1185). Celui-ci fut composé par le moine Saigyô, le « Pèlerin de l'Ouest » (1118~1190) :

願わくば花の下にて春死なんその如月の望月の頃

Negawakuwa hana no shita nite haru shinan sono kisaragi no mochizuki no koro

“Mon vœux le plus cher / mourir au printemps / sous les fleurs / à la pleine lune du deuxième mois »

Les splendeurs de la floraison printanière symbolisent ici la tension perpétuelle et douloureuse entre attachement à la vie et conscience de la précarité universelle, car tout conduit au néant. La contemplation des magnificences du monde, dans la tradition bouddhiste, fonctionne comme un stimulant spirituel qui incite à une réflexion sur l'impermanence d'une réalité qui n'est qu'illusion. Puisque tout est périssable, l'évocation de la fragile beauté des fleurs, vision métaphorique de l'éphémère existence de ce monde, est ici sous-tendue par un souhait, celui de quitter cette vie en pleine splendeur printanière, à la même époque de l'année qui vit la mort du Bouddha. Ce qui frappa les esprits, c'est que Saigyô fut exaucé, puisqu'il mourut au printemps de l'an 1190.

Le lecteur japonais qui lit ce poème d'Etsujin retrouve ainsi, en écho au waka de Saigyô, la même émotion devant l'éphémère beauté du monde. Comment traduire ce haïku sans en évoquer la référence à la fois poétique et spirituelle? Il n'y a pas ici de réponse adaptée, sinon se résoudre à mettre une note en bas de page !

*

Il arrive parfois qu'un poème très célèbre soit figé dans une traduction reprise par d'autres générations sans que soit remis en cause le bien fondé de la première interprétation. Il s'agit du fameux hokku de Bashô :

古池や蛙飛びこむ水の音

Furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto

« Vénérable étang / une rainette plonge / bruit de l'eau »

Les innombrables commentaires faits par les Japonais et les traducteurs étrangers se concentrent souvent sur le contraste entre le silence qui entoure cet étang, et le bruit léger du plongeon, bruit amplifié par le profond silence du lieu. Dans le « Livre Blanc » un des trois livres (*Sanzôshi*) rassemblant les commentaires de Bashô, véritable document pédagogique sur lequel s'est constituée son école, le Maître lui-même a commenté ce hokku, d'une manière qui met en porte-à-faux les commentateurs ultérieurs :

« Le bruit de l'eau qu'elle fait en plongeant est le bruit même que fait la grenouille en quittant l'herbe sèche pour entrer dans l'élément liquide, résonance propre au haïkai »

Bashô lui-même nous révèle donc que l'association se fait entre deux bruits, et non entre le silence qui entoure l'étang et le bruit du plongeon. Le bruit du froissement de l'herbe provoqué par la grenouille précède donc celui de l'eau. Ce décalage dans l'interprétation des résonances poétiques de ce minuscule événement nous autorise à reconsidérer l'action centrale exprimée par l'auteur, laquelle est interprétée par la tradition comme un plongeon de la grenouille. Quand on considère le vers suivant : « *bruit de l'eau* », dans le fait qu' « *une rainette plonge* », il n'y a aucune surprise. On peut même dire que l'association d'un plongeon et du bruit qu'il fait dans l'eau est d'une platitude navrante, car plonger dans l'eau provoque toujours un bruit, si infime soit-il.

Il en est autrement si l'acte de plonger est suggéré, et non platement décrit. On peut ainsi réfléchir à l'expression verbale utilisée en japonais pour exprimer cette action centrale. Il s'agit du verbe composé « *tobikomu* » dans lequel on trouve le verbe substantivé « *tobu* », qui signifie voler, s'envoler, sauter, bondir. « *komu* » est un verbe auxiliaire qui « *se joint à la base d'un autre verbe pour indiquer que l'action se produit à l'intérieur* » (Cesselin page 942). Cela autorise à examiner de près cet ensemble verbal où la grenouille pratiquerait, avant de sauter, une action intérieure, à savoir se concentrer, bander ses muscles, bref se préparer à sauter, et se faisant, froisser sans doute l'herbe autour d'elle. Il pourrait donc s'agir d'une « action intérieure » se situant en amont de l'action de plonger.

Il est à noter que dans l'essai d'Etiemble (« Du haïku » Ed. Kwok On, 1995) sur les problèmes de traduction des haïkus japonais, un chapitre est consacré à ce fameux poème. Parmi les innombrables variantes proposées pour sa traduction, l'auteur cite (page 43) N.I. Konrad, savant japonologue russe, qui propose dans son essai « Littérature japonaise » publié à Moscou en 1974, la traduction suivante :

«Le vieil étang s'est éteint / une petite grenouille s'est courbée / doux jaillissement de l'eau »

Ces informations données par Bashô lui-même et une étude plus serrée de la grammaire pourraient orienter le traducteur vers une variante peut-être plus suggestive de cette scène, où le lecteur verrait en imagination le plongeon d'une grenouille, ce que le poète ne ferait que suggérer, en décrivant l'attitude de la grenouille quelques secondes avant le saut :

« Vénérable étang / une rainette prend son élan / bruit de l'eau »

*

Si le travail de traduction est peut-être ce que Valéry Larbaud appelait une « école de vertu », celui d'Armand Robin, en quête de vérité de langue en langue, n'était-il pas plutôt la recherche d'une délivrance ?

(Texte d'une intervention à la soirée consacrée à « Armand Robin et les re-créateurs de poésie », le samedi 28 Avril 2012, à l'initiative de Loïc Josse, de la Librairie Droguerie de la Marine, à Saint Malo)