

Deux haïkus de Bashô (étude comparative de quelques traductions françaises)

Seiji Marukawa

Volume 63, Number 1, April 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1050520ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1050520ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marukawa, S. (2018). Deux haïkus de Bashô (étude comparative de quelques traductions françaises). *Meta*, 63(1), 178–196. <https://doi.org/10.7202/1050520ar>

Article abstract

This article compares several French translations of two haikus of Bashô (1644-1694). The aim of comparison is not to observe the improvement of translation over the years but rather to rethink the so-called untranslatability of poetry, in the case of a language so far from the Indo-European languages. If the harmony of a language harnessed by the poetry is not translatable (according to Dante), we must add “the imitative harmony” of the ideograms (Caudel) for the poetry written in Chinese or Japanese. In translating a poem so brief as a haiku, is only the meaning to be considered, even if the translation seems insipid? And, if there is no other solution than a semantic translation, should aesthetic factors be totally ignored? Yet, even as a semantic translation, the two haikus examined each offer a symbolic problem: the first presents an ungrammatical ellipsis which always has to be completed in translation; in the second, the particle of punctuation serves as a caesura, idiomatic and untranslatable. In each case the translation has to deal with an unstated feeling or thought which the brevity of the poem brings out all the more.

Deux haïkus de Bashô (étude comparative de quelques traductions françaises)

SEIJI MARUKAWA

Université Waseda, Tokyo, Japon

ms209@waseda.jp

RÉSUMÉ

L'article compare plusieurs traductions françaises de deux haïkus de Bashô (1644-1694). Il s'agit moins d'observer l'amélioration accomplie au travers des années que de voir encore en quoi peut consister la soi-disant intraduisibilité de la poésie d'une langue si éloignée des langues indo-européennes. Si l'harmonie d'une langue mise en valeur dans la poésie n'est pas traduisible comme l'a dit Dante, il faudrait, concernant le chinois ou le japonais, ajouter «l'harmonie imitative» (Claudel), que propose la pictorialité des signes et qui joue un certain rôle dans la poésie écrite dans ces langues. Pour la traduction d'un poème aussi bref (et dont l'énoncé risque de paraître si plat dans la traduction), doit-on se contenter de rendre seulement le sens? Et s'il n'y a pas d'autres moyens, comment entreprendre cette traduction? L'article aborde ces questions à travers l'analyse des versions françaises de deux haïkus. Or, même pour la restitution du sens, il y a des problèmes: le premier exemple soulève la question de l'ellipse agrammaticale de l'original, devant être complétée dans les traductions, et le deuxième, le rôle de la particule de ponctuation servant de césure, idiomatique et intraduisible. Il s'agit des rapports au non-dit ou aux sentiments inexprimables que la brièveté met encore en relief.

ABSTRACT

This article compares several French translations of two haikus of Bashô (1644-1694). The aim of comparison is not to observe the improvement of translation over the years but rather to rethink the so-called untranslatability of poetry, in the case of a language so far from the Indo-European languages. If the harmony of a language harnessed by the poetry is not translatable (according to Dante), we must add "the imitative harmony" of the ideograms (Claudel) for the poetry written in Chinese or Japanese. In translating a poem so brief as a haiku, is only the meaning to be considered, even if the translation seems insipid? And, if there is no other solution than a semantic translation, should aesthetic factors be totally ignored? Yet, even as a semantic translation, the two haikus examined each offer a symbolic problem: the first presents an ungrammatical ellipsis which always has to be completed in translation; in the second, the particle of punctuation serves as a caesura, idiomatic and untranslatable. In each case the translation has to deal with an unstated feeling or thought which the brevity of the poem brings out all the more.

RESUMEN

Este artículo compara varias traducciones al francés de dos haikus de Bashô (1644-1694) no con el mero objetivo de observar el avance en las técnicas de traducción a través de los años, sino más bien para reconsiderar la llamada "intraducibilidad de la poesía" en el caso de una lengua tan diferente de las lenguas indoeuropeas. Si la armonía del lenguaje poético es intraducible (según Dante), será necesario agregar "la armonía imitativa" de los ideogramas (Claudel) de la poesía escrita en caracteres chinos o japoneses, pues juega un papel importante en dichas lenguas. En la traducción de un poema tan breve, ¿solo el significado debe ser rescatado, aunque la traducción corra el riesgo de ser insípida?, ¿se pueden ignorar totalmente los aspectos estéticos? Incluso la traducción semántica plantea problemas: el primer ejemplo presenta el caso de las elipsis agramaticales

que deben ser siempre complementadas en las traducciones y el segundo, el de la partícula de la puntuación que servirá de cesura idiomática e intraducible. Se trata de la relación con lo “no dicho” de los pensamientos y de los sentimientos inexplicables puestos de manifiesto a través de la brevedad si cabe aún más todavía.

MOTS CLÉS/KEYWORDS

haïku, Bashô, traductions françaises, intraduisibilité, brièveté

haiku, Bashô, french translations, untranslatability, brevity

haiku, Bashô, traducción francesa, intraducibilidad, brevedad

1. Introduction

Nous allons dans ce qui suit examiner quelques traductions de haïkus¹ en français pour que nous réabordions la question de l'intraduisibilité de la poésie, tant il nous semble que la recherche dans ce domaine précis n'est pas si courante à cause de la relative difficulté d'accès à la langue japonaise². Pour préciser d'emblée notre position par rapport à la soi-disant intraduisibilité de la poésie, il nous paraît possible de dire qu'elle n'est pas absolue au sens où l'entendait Mounin : sa traduction est effectivement pratiquée depuis plus de deux mille ans (Mounin 1976 : 174). Il va sans dire que l'intraduisibilité absolue n'aurait pas permis, sous quelque forme que ce soit, la survie d'une œuvre littéraire dans une autre langue. Il nous paraît cependant aussi important d'affirmer cette fois avec Antoine Berman que, dans le cas de la poésie, l'intraduisibilité peut servir de valeur puisque c'est la preuve qu'elle affirme pour ainsi dire son irréductibilité (Berman 1999 : 42). La traduisibilité parfaite peut signifier pour la poésie le manque de charme (propos rebattu sur lequel nous reviendrons plus loin) : c'est une part d'intraduisibilité qui, changeant souvent de caractère selon la langue, subsiste et peut éventuellement appeler, inciter à traduire. Il n'est donc pas dans notre propos de nous limiter à la perspective pratique, de classer par exemple la difficulté technique de la traduction par degrés, allant de « facilement traduisible » jusqu'à « très difficilement traduisible », etc. (Albert 2001 : 18) : nous risquerions d'oublier ou de minimiser cette valeur de la poésie même.

Nous traiterons dans la partie principale des traductions de haïkus de Bashô, mais il paraît nécessaire d'apporter dès le début une petite précision sur le terme même de haïku, qui désigne aujourd'hui une des formes fixes les plus concises de la poésie lyrique dans le monde. À l'origine du haïku, il y avait le **haïkaï**, groupe de plusieurs vers plutôt comiques composés chacun par un poète différent mais enchaînés en une série dénommée le **renku**. Le premier vers de cette série, fait par un seul poète, qui a été appelé le **hokku** à l'époque de Bashô, correspond à peu près au haïku que nous connaissons aujourd'hui. Bashô a perfectionné l'art du **hokku** en y apportant une simplicité raffinée, à mi-chemin entre le « vulgaire » et l'élégance (pour une présentation bien documentée de Bashô et du contexte historique en langue occidentale (voir Ueda 1991 et Shirane 1998). Il n'utilisait pas lui-même le terme du haïku même si celui-ci existait dès son époque : son emploi n'est devenu général que vers la fin du dix-neuvième siècle et aujourd'hui, il n'y a pas d'autres mots pour nommer les poèmes de cette forme, y compris ceux de Bashô s'entend, même dans les programmes scolaires. Ce n'est donc pas inexact de parler des haïkus de Bashô.

Ce n'est peut-être plus la peine de présenter les haïkus, ces « vers de circonstance » à la japonaise, tels que Bashô les a institués : ces vers de dix-sept pieds, quasi détachés

de toute narration, sont essentiellement voués à l'instantané, c'est-à-dire à l'idée ou au sentiment du moment associés à la saison, au calendrier, au caractère passager des êtres et des choses. Il s'agit certes de poésie « lyrique » mais d'où le *je* est souvent absent. Elle paraît le plus souvent se limiter au simple constat du fait, à l'écart de toute sorte d'abstraction complexe.

D'où sans doute un certain dédain de la part de quelques Occidentaux pour cette forme poétique³ : elle ignorerait le développement discursif ainsi que l'épaisseur allégorique qui confère à toutes choses naturelles ou humaines d'autres possibilités de sens, dimension somme toute cultivée par la tradition métaphysique ou théologique occidentale à laquelle la culture extrême-orientale devait rester étrangère. Il n'est pourtant pas question ici de réhabiliter, à l'encontre des valeurs associées à la transcendance, l'idée de *circon-*stance, d'« autour » (Jullien 2009 : 822), ou même la place du sensible et du sentiment. En rappelant ces généralités, nous nous bornons à dire que le haïku, dont le motif est pris à même la vie de tous les jours et dont le principe créatif hérite de la tradition esthétique du Moyen Âge (en bref, le caractère sobre et évocateur, ou parfois même érémitique, pour ne pas multiplier ici les mots japonais), cherche décidément autre chose, autre chose que, pour emprunter ici l'expression de Bonnefoy dans un texte intitulé « Peut-on traduire le haïku ? », la façon pour lui occidentale de « conceptualiser l'existence » (Bonnefoy 2013 : 237).

On sait du moins – surtout grâce à Blyth en Europe occidentale – que certains des haïkus classiques ne sont pas dépourvus de spiritualité, fait dû par exemple à l'influence indirecte des pensées d'au moins deux sectes bouddhiques (dont l'une n'était autre que le zen⁴) diffusées à partir du XIII^e siècle. S'il arrive que ces haïkus semblent évoquer une sorte de silence mystique, il faudrait garder à l'esprit que la supposition de ce qui est tu, implicite, se fait assez naturellement dans la culture japonaise traditionnelle – c'est ce qu'a senti et noté Claudel par exemple dans « Un regard sur l'âme japonaise » (Claudel 1965 : 1122)⁵. Ce qui fait que dans un haïku qui ne paraît que la dénotation toute réduite d'un fait banal – ce qui devient criant dans la traduction –, on peut souvent sentir un non-dit qui pour ainsi dire affleure, attend d'être explicité sans pouvoir l'être. Et quant à la brièveté qui lui est pour ainsi dire consubstantielle, elle sert d'agent qui peut le porter, avec un peu d'astuce ou de mordant, à la proximité d'un aphorisme ou d'une épigramme, transformant la banalité en domaine de l'esprit et de l'art du langage, quoique modeste. C'est un aspect qui survit encore de nos jours, d'autant qu'on trouve des poèmes humoristiques ou politiques de même forme dans les journaux, composés par des amateurs.

La poétique du haïku consiste à ne pas (tout) dire, mais plutôt à éluder le vouloir-dire et à le laisser résonner en se contractant. Assurément, c'est dans cet art de la concentration qu'elle se résume et c'est cela qu'il est difficile de transmettre dans la traduction. Puisqu'une grande part des haïkus empruntent leur sujet à la nature et à la vie quotidienne, le risque qu'encourt leur traduction, comme nous venons de le signaler, est de faire ressortir la platitude de ce qui est énoncé⁶. Prenons l'exemple d'un haïku de Yayû (1702-1783), poète assez peu connu du XVIII^e siècle, traduit d'abord par Blyth en anglais, transcrit ensuite en français par Munier et cité par Bonnefoy : « Changement de domestique/Le balai/N'est pas à la même place (出代やはかる箒のかけところ [transcription phonétique : **degawari ya kawaru hōki no kakedokoro**]) » (Bonnefoy 2013 : 247). « Tout est pareil, mais tout est différent » un jour dans le quotidien, dit Blyth en commentant ce haïku (Blyth 1952/1982 : 725). On

peut effectivement spéculer sur sa littéralité, penser au regard s'arrêtant sur ce moment où un milieu familier, par la mise en suspens de l'habitude, devient étranger, mais le vers traduit se limite strictement au constat du fait anodin, à la limite de l'insignifiant, «aussi immédiatement oubliable [...] qu'un tracé d'écume sur une page», comme le dit Bonnefoy dans la suite du haïku cité. Il y a juste un peu plus de nuances dans l'original : il commence par le mot de servant-apprenti (qui changeait de poste à l'époque chaque année ou tous les six mois) suivi d'une particule de ponctuation et les deux segments restants constituent un syntagme nominal pointant le changement de place du balai, accessoire familier dans les haïkus classiques (celui d'un bonze, etc.). Dans ce vieux mot désignant le servant-apprenti (**degawari**), on entend **kawari** (changement, remplacement) qui est effectivement répété pour la place modifiée (**kawaru**) du balai. Avec la particule de ponctuation **ya** marquant ici une légère pause (et fonctionnant dans une moindre mesure comme un appel, une apostrophe), l'accent est mis sur le servant, mais le poète ne dit pas ce qu'il en pense. S'agit-il ici d'un jeu de mots mettant en relief le changement ou du sentiment personnel du poète à l'égard du servant ? Ce qu'il a alors ressenti n'étant pas précisé, seul subsiste le contenu trivial.

Autre exemple venant cette fois d'un poète vu comme le pionnier du haïku moderne – on lui doit notamment son image actuelle, celle d'un très court poème indépendant –, Masaoka Shiki (1867-1902) : «N'ayant même pas pris/le jus du luffa/ d'avant-hier (おととひのへちまの水もとらざりき [transcription phonétique : **ototoi no hetchima no mizu mo torazariki**]) » (Masaoka 1904/1993 : 294, notre traduction). Ce haïku, même dans l'original, semble toujours n'énoncer qu'un fait ancré dans le quotidien, d'autant plus que ce poète avait pour principe de composition la description objective de la réalité. Cependant, le contexte qui nous est bien connu cette fois nous fait lire ce haïku autrement. Le poète, sur son lit de mort, se souvient de n'avoir pas pris le jus de ce légume considéré alors comme un remède : le jus fait l'avant-veille et sa prise qui doit suivre, mais non accomplie, appartiennent déjà pour le poète à un passé remémoré. On dit que regarder des fleurs de ce légume le consolait. Ici la nuance que comporte la particule **mo** (signifiant «même») est ambiguë. Est-ce à dire que le poète a laissé de côté «même le jus du luffa», entre autres choses dont il n'a pas eu la force de s'occuper ? Il n'y a même pas de place pour le pronom *je*. Mais toute traduction impose un sens. Pour relever un exemple sur le plan de la forme (empiétant sur le sens) : la tonalité des deux verbes auxiliaires littéraires combinés «-**zariki**» prenant la forme conclusive, chacun d'eux signifiant la négation et la remémoration, excède ce que le japonais moderne peut rendre prosaïquement et reste ainsi intraduisible (ainsi que l'assonance en /o/, suite vocalique homogène que viennent rompre les voyelles /e/i/a/ du nom de ce légume «hetchima» : tout cela résonne plutôt étrangement aux oreilles d'un natif). Il est sans doute rare qu'un lecteur japonais tombe uniquement sur ce haïku seul : les deux autres haïkus composés immédiatement avant évoquent explicitement la maladie en plus de ce légume. Le fait que le contexte non explicité revient ultérieurement ne se limite évidemment pas au cas des haïkus : avec un poème issu d'«une situation poétique, émotionnelle et culturelle», il est en effet question de «l'expérience intime non linguistique que le poète a voulu transmettre» (Mounin 1976 : 181). Il nous a cependant paru nécessaire de le souligner surtout à leur propos.

Ces deux exemples peuvent offrir un avant-goût de ce que nous entendons par l'intraduisibilité dans le cas des haïkus : peuvent mal passer dans la traduction (essen-

tiellement sémantique) la quotidienneté de leur sujet, la littéralité de leur énoncé ainsi que la brièveté de leur forme, tout cela forgé le plus souvent dans la langue japonaise classique.

2. « Peut-on traduire le haïku ? »

Si nous nous permettons ci-après de confronter plusieurs traductions de haïkus de Bashô, c'est moins pour les mettre en concurrence que pour réfléchir, comme l'a tenté naguère Mounin, à ce qui manque aux traductions – ce linguiste est allé jusqu'à se demander si les différentes traductions d'un même poème ne servent pas à saisir ce qu'est la poésie⁶ –, et ce, pour voir une fois de plus en quoi peut consister l'intraduisibilité de la poésie d'une langue si éloignée des langues indo-européennes. Culturelle ou technique, cette intraduisibilité peut donner lieu à la « construction du comparable » (Ricœur 2004 : 66), à atteindre par l'intermédiaire de l'acte même de traduire. Ce sera aussi l'occasion d'une lecture microscopique d'un poème et par conséquent d'une découverte inattendue. Et s'il est devenu un truisme de dire d'après Dante que l'harmonie d'une langue mise en valeur dans la poésie par le « lien musaïque (*legame musaico*) » n'est pas transportable telle quelle dans une autre langue (Risset 2011 : 6), on pourra ajouter qu'il y a aussi des Muses (ou leurs homologues) en Extrême-Orient : au Japon aussi, les formes poétiques anciennes sont elles-mêmes à l'origine dérivées de cet ensemble de la parole, du chant et de la danse.

Concernant l'armature phonétique et prosodique formant ce « lien musaïque » dans le cas du japonais, on dit en général ceci : la langue japonaise n'étant réglée ni par la longueur des voyelles ni par l'intensité de l'accent, l'élément principal donnant le rythme au langage consisterait à régler le nombre. Le nombre fixe de pieds pour le haïku, 5-7-5, lui-même hérité d'une autre forme poétique médiévale, le *tanka* (signifiant littéralement le « chant court », 5-7-5-7-7 pieds), constitue le schème du court-long-court⁷.

Comment devrait-on s'occuper, en traduisant un poème aussi bref (et dont l'énoncé risque de paraître si plat dans la traduction), « du rythme, du nombre, des timbres, [...] de toute recherche des qualités sensibles de la parole » (Valéry 1941/1957 : 455) ? C'est la formule de Valéry, inspirée de la lecture d'une traduction de Jean de la Croix. Et ces qualités sensibles de la parole, dès qu'il s'agit de poésie non européenne, ne sont pas réservées à la musicalité : pour la poésie extrême-orientale écrite en idéogrammes, elle implique de toute évidence la picturalité des signes graphiques pour laquelle des poètes allant de Claudel, Michaux à Jaccottet ont montré un vif intérêt⁸. À « une alliance intime du son et du sens, qui est la caractéristique essentielle de l'expression en poésie » pour Valéry, il faudrait ajouter l'image graphique : non seulement la voix mais aussi les lettres formant le corps des mots sont incapables de passer la frontière linguistique.

Reprenons ici le fil de Bonnefoy dans le texte cité et développons. La poésie occidentale s'écrit en alphabet, avec des lettres essentiellement phonématiques : son essence abstraite par rapport à la réalité n'est pas pour rien, selon l'intuition de Bonnefoy, quant au développement du conceptuel (quitte sans doute à récupérer le lien entre les mots et la réalité au moyen de la rêverie étymologique, pour « rémunérer le défaut des langues »). Or, en japonais, en plus d'un nombre restreint d'idéogrammes qui peuvent présenter une ressemblance sensible avec la réalité, il y a les

syllabaires spécifiquement japonais appelés **kana**, adaptés de certains caractères pour leur valeur phonétique – et que Bonnefoy (2013 : 241) a également mentionnés. Et cet alphabet phonétique n'est pas pour davantage d'abstraction, bien au contraire : le nouveau système de notation devait incarner plus de naturalité, de fluidité et d'oralité. Lisant et traduisant les idéogrammes, les pictogrammes chinois, les Japonais d'alors, pour les adapter à leur besoin, inventèrent de nouveaux éléments, en vue de ménager plus de souplesse et de simplicité. La graphie allait donc intégrer l'aspect oral, rythmique et sentimental de façon particulière⁹. D'où résulterait que ce qui ne paraîtrait être qu'une notation élémentaire du vécu aurait déjà voulu dire plus sur l'expérience sensible. Ce qui est de l'ordre du « figural » – au sens de la figure immergée dans les mots (Lyotard 1971 : 13-14) – dans le système alphabétique occidental se retrouverait plus naturellement dans une pratique courante de l'écriture des poèmes chinois ou japonais classiques, constituant sans doute littéralement « l'emblème délié [qui] disparaît nécessairement dans la meilleure traduction », pour reprendre l'expression de Diderot (1751/1964 : 138). L'activité calligraphique combinant le poème et la peinture aurait bien tiré parti de cette figuralité.

En bref, l'écriture japonaise qui mélange des idéogrammes et des **kana** mériterait une mention particulière pour ce qui est de leur potentialité à évoquer le sensible, même si ce fait ne compte plus pour les locuteurs natifs aujourd'hui. (Pour donner un petit aperçu historique du rôle de l'écriture dans la poésie japonaise classique : si le **tanka** s'écrivait avec relativement peu d'idéogrammes – pour souligner la sentimentalité –, le haïku, à partir de Bashô, les intégrait beaucoup plus, à cause surtout de l'influence de la poésie chinoise.)

Mais quand on tient compte de ces aspects – prosodique et graphique – en plus des problèmes soulevés par la différence des formes d'expression du sentiment intériorisé, on aurait envie de reprendre le titre de Bonnefoy et dire encore, « Peut-on traduire le haïku ? », ou de revenir à la phrase célèbre de Jakobson : « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créative » (Jakobson 1963 : 86, traduction de Ruwet).

3. Analyse d'exemples

3.1 Remarque liminaire

Nous verrons donc si les traductions en français des haïkus de Bashô correspondent à ces transpositions créatives : c'est sans doute le cas surtout pour la traduction qui n'est pas directement faite du japonais, c'est-à-dire transcrite de la traduction d'une autre langue, le plus souvent de l'anglais. On ne peut cependant pas dire que cette sorte de double traduction ne réussit pas à « éveille[r] l'écho de l'original » (Benjamin 2001 : 254), à condition que cet original ne soit pas intentionnellement déformé chaque fois. On peut y trouver le vers métamorphosé, exactement comme en une survie (*Überleben*), dans laquelle on peut entendre la voix altérée, mais le plus souvent reconnaissable, de l'original. L'avantage de juxtaposer plusieurs versions côte à côte, y compris cette double traduction, serait qu'on aurait l'impression que toutes les versions renvoient à l'original absent comme en négatif.

Une petite remarque générale sur la mise en page s'impose avant la juxtaposition de plusieurs versions : si ce qui tient en une seule ligne dans l'original japonais en devient trois en empruntant la forme d'un tercet, c'est que l'absence apparente de

ponctuation ne peut être arrangée autrement. Dans l'original, à l'aide surtout des particules servant de charnière sémantique ou de césure, les Japonais n'ont pas de difficulté à ponctuer, même quand la présence de telles particules n'est que sous-entendue. Sur la page, un idéogramme peut aussi être la marque d'un nouveau mot ou syntagme : cette ponctuation grammaticale et visuelle est en général rendue dans la traduction française ou anglaise par le passage à la ligne (et non, cela s'entend, par la virgule), ce qui a un autre avantage qui est celui de, ménageant l'espacement autour des mots, suggérer le non-dit éventuel.

3.2. *Un haïku d'hiver (le canard)*

Nous prenons pour commencer un haïku d'hiver, écrit en 1684, faisant partie d'un récit de voyage parsemé de haïkus, intitulé *Dussent blanchir mes os... Notes du voyage* (traduction de Sieffert)¹⁰. Une chose à préciser : c'est le ton raffiné du japonais classique mêlé au chinois ancien qui joue pour beaucoup dans l'appréciation par les Japonais contemporains des textes en prose de Bashô. Traduits en japonais moderne, ces récits perdent de leur saveur, deviennent plus ou moins insipides et décevants. Si c'est déjà le cas pour des lecteurs japonais, comment se fait-il que leur traduction en français moderne ait réussi à capter autant l'attention des poètes français et suisses ? Était-ce donc par leur contenu exotique ? Il n'était pas en tout cas question de le traduire vers le français classique qui aurait été dans un pareil cas artificiel. Concernant les haïkus, comme ceux qui sont dans les autres récits de voyage de Bashô, ils sont composés à la rencontre de la nature, de passants anonymes, donnant en effet une image de viatique. Dans ce récit, *Dussent blanchir mes os...*, l'anecdote d'un enfant abandonné a marqué Bonnefoy.

海くれて鴨のこゑほのかに白し

[Transcription phonétique : **umi kurete kamo no koe honokani shiroshi**] (Bashô XVII^e s./1970 : 72)

- a) Soir sur la mer
voix de canard
si vaguement blanche (Bonneau 1935 : 25, traduit par Bonneau)
- b) Sur la mer
le cri blême
d'un canard sauvage (Munier 1978/2006 : 176, traduit par Munier)
- c) Sur la mer obscure
le cri d'un canard sauvage
vaguement blanchie (Bashô XVII^e s./1988a : 32, traduit par Sieffert)
- d) La mer s'assombrit
les cris des canards
vaguement blancs (Bashô XVII^e s./1991 : 92, traduit par Cheng et Collet)
- e) La mer s'assombrit –
le cri des canards sauvages
est vaguement blanc (Bashô XVII^e s./1998 : non paginé, traduit par Titus-Carmel)
- f) La nuit tombe sur la mer
le cri des colverts
s'éclaircit (Atlan et Bianu 2002 : 186, traduit par Atlan et Bianu)

g) La mer sombre dans la nuit –
 les cris des canards
 vaguement blancs (Bashô XVII^e s./2012/2014: 112, traduit par Chipot et Kemmoku)

Le haïku original ne respecte pas la règle de 5-7-5: tout en scandant inhabituellement le rythme 5-5-7, il réussit pourtant à donner une impression naturelle. Bashô a choisi d'outrepasser le schème de court-long-court qui laisse une légère possibilité d'explicitation (ou d'expansion) au milieu. Comme il était loin d'être impossible d'inverser l'ordre des mots et de respecter la règle prosodique, ce choix est intentionnel (nous verrons pourquoi ci-dessous). À l'évidence, ce genre d'exception n'a pu être pris en compte dans les traductions citées plus haut, placées dans l'ordre chronologique.

Donnons-en d'abord un bref aperçu en suivant l'ordre syntaxique japonais. Ce haïku commence par une ellipse assez conséquente. Le premier idéogramme pour la mer doit normalement servir de sujet grammatical au premier segment: or, l'omission de la particule qui marque la fonction du sujet¹¹, encore qu'elle soit due à la brachylogie, laisse sa fonction en suspens. Si le premier idéogramme sert toujours de sujet au premier segment, son sens littéral sera « la mer a sombré/sombre et »: la traduction devient telle quelle difficile à comprendre en français, alors que les lecteurs japonais n'ont pas de difficulté à deviner de quoi il s'agit, pour la raison que le verbe choisi s'emploie principalement pour la tombée du jour¹²: la nuit est tombée sur la mer. Le mot jour est effectivement absent de ce haïku, pour créer un effet d'osmose entre la forme et le sens. Et l'ambiguïté persiste: même si on voit que « la mer » n'est pas le sujet grammatical, le début du vers suggère toujours qu'elle aurait pu l'être.

Le deuxième segment commençant par l'idéogramme « canard » dit seulement « voix de canard ». Le troisième, adjectival, voulant dire « vaguement blanc », doit normalement qualifier cette voix, mais il est laissé sans marque explicite de rapport avec le deuxième segment.

Comparons les traductions en suivant l'ordre du vers japonais. La première est celle proposée par Bonneau, qui fut professeur au Japon, installé peu de temps avant le départ de Claudel. Devançant d'au moins quarante ans les autres versions, elle est cependant assez fidèle à l'original. Sa traduction, paratactique, manque d'élément verbal, mais elle complète par le mot soir. La deuxième par Munier est transcrite de la version de Blyth qui en principe respecte l'original: « The sea darkens:/Voices of the wild ducks/Are faintly white¹³ » (Blyth 1949/1982: 42). Blyth a presque littéralement traduit le premier syntagme (y compris les deux-points qui doivent remplacer une particule), ce qui fait que c'est la mer qui s'assombrit. On voit déjà la différence avec la version de Munier. Celle-ci omet le sens de la tombée du jour et adopte la nominalisation de l'ensemble, ce qui n'est pas le cas de la version de Blyth ni de l'original. Et Sieffert, en spécialiste du japonais classique qu'il est, adopte ici l'épithète « obscure » qui risque d'évoquer autre chose que le crépuscule. Les autres versions rétablissent le verbe. Celle de Cheng et Collet est presque identique à celle de Titus-Carmel sauf pour le tiret (qu'il vaut mieux mettre en guise de remplacement de la particule indiquant la suite de l'action); cette dernière version ressemble en fait à celle de Blyth (la seule différence notable est celle du nombre du mot « cri » du deuxième segment), et par conséquent laisse échapper le sens de la chute du jour. Ce n'est pas le cas pour les deux versions restantes, et si on peut dire que la version d'Atlan et Bianu veut rétablir le sens au profit de la lettre, pour la version de Chipot et Kemmoku, c'est plutôt le contraire (même si cette dernière devait aussi suppléer « dans la nuit »).

La première, sémantiquement juste, rehausse la nuit comme sujet, laissant imaginer son arrivée comme un rideau se fermant sur la mer. L'image que propose la dernière, «la mer sombrant dans la nuit», est peut-être plus intense qu'il ne le faudrait, mais elle a pour mérite d'être littérale, en plaçant la mer au début (de même que chez Blyth, «la mer» est entendue comme le sujet grammatical, sans doute en connaissance de cause). Rappelons que l'original convoque d'emblée la mer, au lieu du mot jour qui ne donnerait que l'image banale de la tombée du jour. Pour ce premier segment, on peut constater que l'effet de l'ellipse n'a pu être rendu par aucune traduction : il est assurément difficile de le restituer dans une autre langue, étant donné qu'on ne peut rétablir l'omission de quelques mots de la même façon dans une autre langue de structure très différente et qu'il est dans la nature (platonicienne selon Berman) de la traduction d'interpréter et de pallier le manque pour rétablir l'intelligibilité.

Une autre nuance intraduisible saillit en relief dans le deuxième segment, attribuable à la particularité de la langue japonaise : l'absence (de la notion) d'article et par conséquent le nombre inspecifié du mot nominal. Nous avons deux cas de figure ici. Les trois premières versions ont choisi «un» canard (seule celle de Bonneau est dépourvue de l'article). Les quatre autres versions optent pour le pluriel. Mais tant qu'il n'y a pas d'élément décisif qui suggère le nombre (et même l'espèce) du canard, il est possible de dire que c'est laissé à l'imagination des lecteurs (par exemple le choix du «colvert» par Atlan et Bianu peut être exact, mais l'original ne précise pas jusque-là). On peut dire la même chose pour le nombre du cri. Autre détail : «voix» ou «cri». En japonais, le mot «voix» peut passer pour la voix animalière et il faut deux syllabes de plus pour le préciser. Le choix littéral sera la «voix», mais le «cri», puisque naturel en français, s'imposera comme une solution légitime avec la même brièveté. Toutefois, le choix du mot «voix» ne peut pas être considéré comme une gaucherie, car la résonance humaine qu'a ce mot n'est pas anodine, rappelant la solitude.

Passons au dernier segment. Même s'il semble plus ou moins clair, l'absence de particule nous empêche d'affirmer avec sûreté que c'est la voix de canard qui est blanche. Mais ce n'est ni le corps du canard dans la nuit ni davantage son plumage (Coyaud 1978 : 69, Record et Abdulla 2016 : 178). Pour un commentateur, c'est la surface aquatique qui garde pour un moment encore sa pâleur après la tombée du jour (Shida 1956 : 193). Le haïkiste Katô Shûsson qui a commenté l'ensemble des haïkus de Bashô évoque la vague blanche s'écrasant sur la plage, avant de dire que Bashô a intuitivement senti la blancheur dans le cri du canard (Katô 1980 : 275). Il n'y a pas de facteur décisif (pour d'autres interprétations, voir Ueda 1991 : 123). Ce qui semble certain c'est que Bashô voulait que le cri de canard soit imaginé blanc, pour la raison qu'il a placé en premier ce syntagme «voix de canard» alors même que celui-ci ne comporte que cinq syllabes. S'il avait opéré l'inversion syntaxique («vaguement blanc/voix de canard»), cela aurait été plus respectueux de la règle prosodique mais sémantiquement plus indécis, et dépourvu de l'effet de rime des deux premiers segments. L'image synesthétique de la voix blanche a été choisie exprès. La voix de canard semble susciter la blancheur comme en écho, sans doute l'image résiduelle des dernières lueurs sur la mer : la synesthésie à laquelle fait recours Bashô de loin en loin peut être apte à suggérer l'impression indistincte qui traîne¹⁴. Le jour et le sujet *je* sont pareillement en retrait, l'image de la disparition en fondu (mais instantanée) servant de fond au(x) cri(s) aigu(s) qui résonne(nt). Par rapport à cela, les deux versions qui ont opté pour un verbe ayant pour sujet le «cri» ne sont pas

tout à fait bienvenues, surtout pour la raison que Bashô aurait pu lui-même mettre le verbe (par exemple en changeant seulement la dernière syllabe) et qu'il ne l'a pas fait. Bashô ne dit pas que le cri *est* blanc, encore moins qu'il blanchioie : faisant l'économie d'une particule qui servirait de copule (usage courant), il passe outre l'identification et suggère. Mais à cause de l'accord en français, même les versions sans verbe ne parviennent plus à maintenir l'ambiguïté. La version d'Atlan et Bianu laisse tomber l'équivalent de « vaguement » – conséquence du choix de « s'éclaircir », verbe ici inadapté –, ce qui semble aller à l'encontre de l'intention de Bashô. Cependant, son opposition à « la nuit » du début, ici mise en relief, peut donner une impression plus poétique aux Français.

En effet, le mot traduit par « vaguement » (« **honokani** » en japonais) est un terme littéraire indiquant ce qui n'est pas articulé, ce qui n'est que faiblement perceptible, terme employé même de nos jours¹⁵. Ce mot peut servir de terme clé de la conception esthétique médiévale, mais aussi de Bashô. Comme il ne lui était pas impossible de dire « vaguement blanc » en cinq syllabes en raccourcissant, ce terme lui serait venu naturellement et il aurait voulu le dire en toutes lettres. Par ailleurs, l'adjectif « blanc » prend la forme conclusive du japonais classique (en servant de particule de ponctuation), ce qui est aussi intraduisible comme nous le reverrons.

Si « le cri *blême* » chez Munier, malgré son écho presque mallarméen, ne semble pas tout à fait déplacé en donnant l'image de la lumière blanchâtre, le choix de « vaguement » pour rendre l'adjectif japonais semble le moins risqué même s'il paraît un peu plat, pour dire l'impression et le sentiment inarticulés. Il y a un gain avec cet adverbe, qui est celui de rappeler la « vague » (dont la blancheur a été mentionnée par Katô). Ajouter le « si » comme chez Bonneau ne semble pas une solution appropriée. Cette ambiance (pâle, indécise sans nuance négative) deviendra l'un des points culminants de l'esthétique de Bashô (ici « **yûgen**¹⁶ »), héritée de l'esthétique médiévale.

Regardons du côté de la forme. Phonétiquement, même si l'effet de la rime n'est pas aussi efficace pour des vers si courts, les deux premiers segments de l'original riment en /e/, et dans le dernier, les quatorzième et dix-septième syllabes riment en /i/, ce qui peut évoquer la rémanence. La plupart des traductions citées plus haut ont réussi à placer quelques dispositifs sonores qui ne sont pas insignifiants étant donné que ceux de l'original sont assez limités. Seule la version d'Atlan et Bianu a explicitement installé la rime. Mais l'*e* muet répété à la fin des segments chez Munier ou Sieffert peut, rappelant l'apocope, convenir à la nature de ce haïku. On remarquera sinon l'assonance commune aux quatre versions, « *vaguement blanc ...* », comme en écho à la répétition de /i/ dans l'original. La version de Cheng et Collet ainsi que celle de Titus-Carmel rendent sensible la récurrence des voyelles, « *s'assombrit* » et « *cri* ». On peut noter la répétition de /va/ chez Sieffert et Titus-Carmel. L'allitération dans « *soir sur la mer* » sera un autre exemple. Ces dispositifs sonores (et visuels) serviront de compensation discrète à la perte des propriétés de la langue de départ subie dans la traduction.

Prosodiquement, les deux versions optent pour une scansion en 5-7-5 (Sieffert et Titus-Carmel). Or, comme nous l'avons signalé, ce haïku déborde déjà la règle et cette infraction n'est pas prise en considération par ces deux traducteurs (parmi les six versions, seules les deux premières usent du modèle « court-court-long » de l'original, mais cela n'a de sens que si le modèle « court-long-court » passe pour le modèle même dans la traduction française des haïkus). On peut d'ailleurs se demander s'il est bien

fondé de transposer telle quelle une forme fixe dans une autre langue qui a ses préférences prosodiques (Bonnefoy 2013 : 168).

En bref : la version de Munier est la plus éloignée de l'original. La plus littérale paraît celle de Cheng et Collet. Or, pour la raison du traitement du premier segment (même s'il est encore à discuter, on voit le contexte et le tiret est correct), la version la plus récente, secondée par un Japonais, semble plus près de l'original. Si cette dernière version peut sembler une traduction ordinaire d'un haïku, une autre version récente, celle d'Atlan et Bianu a tout d'un poème écrit en français. Or, les haïkus n'écartent pas, comme nous l'avons souligné, une certaine platitude, et ils ménagent des blancs, « vaguement blancs » justement. On peut se demander dans quelle mesure on devrait se retenir d'éclaircir un haïku dans sa traduction, par rapport à la contrainte qu'impose la langue d'arrivée pour la lisibilité. Dans toutes ces versions citées, ce qui restait manquant ou imprécis dans l'original a été plus ou moins suppléé, précisé d'une manière ou d'une autre. Berman a relevé la clarification et l'allongement comme deux des tendances fréquentes de la traduction (Berman 1999 : 54), lesquelles peuvent être conséquentes pour une forme poétique dont la brièveté est un atout. Dans le haïku en question, l'effet de l'ellipse – du mot jour et du *je* qui discerne et par conséquent de l'assignation du prédicat – n'était pas tout à fait traduisible. La mise en valeur de l'informulé, accentuée ici par l'emploi de l'adverbe équivalent de « vaguement », se charge du contexte culturel. Mais toutes les traductions rendent avec succès l'évocation de la synesthésie, bien connue dans la poésie française.

3.2. Un haïku d'été (la cigale)

Nous allons comparer dans la foulée plusieurs versions d'un autre haïku si célèbre (pour les Japonais) de Bashô dans *La Sente étroite du bout-du-monde*¹⁷, qui présente un autre type de l'intraduisibilité.

2. 閑さや岩にしみ入蟬の聲

[Transcription phonétique : **shizukasa ya iwa ni shimiiru semi no koe**] (Bashô XVII^e s./1970 : 177)

a) Calme immense.

Seul, pénétrant les rocs,

Le cri des cigales ! (Bonneau 1935 : 25, traduit par Bonneau)

b) Silence.

Le cri des cigales

Creuse les rochers. (Jaccottet 1967/1996 : non paginé, traduit par Jaccottet)

c) Ah le silence

et vrillant le roc

le cri des cigales (Bashô XVII^e s./1988a : 88, traduit par Sieffert)

d) Silence –

le cri des cigales

taraude les roches (Munier 1978/2006 : 123, traduit par Munier)

e) Tranquillité !

Il perce le roc

Le chant des cigales (Bashô XVII^e s./1988b : 45, traduit par Bussy)

f) Ah! tranquillité –
 Et jusqu'au cœur des rochers
 Le chant des cigales! (Bashô XVII^e s./1998: non paginé, traduit par Titus-Carmel)

g) Le cri des cigales
 vrille la roche –
 quel silence! (Atlan et Bianu 2002: 101, traduit par Atlan et Bianu)

h) Sérénité –
 s'infiltrant dans le roc
 les cris des cigales (Bashô XVII^e s./2012/2014: 216, traduit par Chipot et Kemmoku)

La dernière version de l'original de ce haïku date d'environ 1694. Le voyage ayant été effectué quelques années avant, le haïku a été également remanié dans le souvenir. Comme il est noté dans le récit, Bashô s'est rendu dans un temple au-dessus d'une petite montagne rocheuse, qui existe toujours. Ce haïku vient après la mention de la visite du temple juché dans les hauteurs et du sentiment éprouvé à la vue panoramique qu'il offrait. Il paraît que le souvenir du site et du cri de cigale s'est mêlé à celui de la lecture de la poésie chinoise: en l'occurrence celle d'un poème de Wang Ji (période Liang) évoquant les cris des cigales dans le bois tranquille, ou de celui de Li He (période Tang) sur la solitude dans la montagne. La disposition même de ce haïku (le premier segment concis posé comme thème, complété par la suite) peut ressembler à une forme de la poésie chinoise classique. N'est connue que des spécialistes l'inter-textualité cachée ainsi que la version précédente de ce haïku qui plaçait en fait au début non le mot signifiant le silence ou le calme mais la solitude (non sentimentale): «**sabishisa**». La quiétude dans l'isolement constitue l'un des piliers de l'esthétique de Bashô et ce thème aurait également sa source dans la tradition poétique chinoise ancienne. Autre coïncidence qu'on pourrait signaler: la montée vers les sommets et la perception qui y est obtenue, l'oubli de soi momentanément remémoré ou médité après coup, avec souvent le souvenir de la lecture, semblent marquer une étape significative dans la poésie lyrique en Occident: on peut penser à Pétrarque qui se souvient de son ascension au mont Ventoux le soir, en se référant à Augustin – bien que la hauteur visée et la longueur de la réflexion (l'introspection) ne soient pas pareilles.

Pour ce qui est de la constitution de ce haïku, le premier segment, nous l'avons dit, ne comporte que le mot (issu de la nominalisation de l'adjectif) pour le silence et la particule de ponctuation (**ya**), ici pour l'admiration. Le deuxième consiste en un syntagme signifiant à peu près «s'imprégner dans la roche» et le troisième «voix de cigale(s)». Il n'y a pas d'inversion syntaxique entre les deux derniers segments car en japonais, le déterminant précède le déterminé. Ce haïku se compose donc de deux phrases nominales.

Après la question de l'ellipse dans l'exemple précédent, nous avons affaire ici à un autre cas d'intraduisibilité qui est celui des particules de ponctuation (qu'on appelle «**kireji**», littéralement lettres de coupe), presque idiomatiques. Exclamatif, optatif, accentuel, etc., leur emploi étant strictement littéraire, on ne les rencontre que dans les formes de la poésie japonaise classique (excepté quelques-unes qui sont encore utilisées dans les haïkus modernes). Ces particules de peu de syllabes, placées en fin du premier ou du deuxième segment, ont pour fonction d'introduire la césure et on dit de Bashô qu'il a perfectionné leur art. Elles servent à poser le thème et à marquer, pour le rendre indépendant, une pause ou un arrêt. Pour Blyth, ces «particules de

ponctuation poétique» correspondent aux notations musicales de nuance comme *piano* ou *forte*, par lesquelles un haïku exprime ou fait allusion à son état d'âme¹⁸. Elles concerneront moins la puissance du ton que la nuance des sentiments et la rythmique justement en tant que césure; on dit même que si le **tanka** devait respecter la continuité du chant, c'est la coupure qui est de mise pour le haïku (cet effet de coupure a rapport avec la poésie chinoise classique: voir la note 9). Et cette césure est là pour accorder du poids en retour à ce qui vient d'être dit, pour créer ici encore un effet résonnant. Avec ce haïku, le rythme de la lecture que nous avons indiqué précédemment sera remis en question (voir la note 7): après la particule concluant le premier segment, il doit y avoir un temps de pause, du silence.

Voyons les traductions: d'abord le choix du terme et ensuite celui du remplacement de la particule pour le premier segment. Quatre mots sont proposés: «calme», «silence» (seul Sieffert ajoute l'article défini), «tranquillité» et «sérénité». Si l'absence de bruit audible est la toute première chose à dire, il est aussi souhaitable d'inclure une nuance de calme invitant au recueillement (à cause aussi de l'idéogramme employé ici: nous y reviendrons). Mais ajouter «immense» comme chez Bonneau n'est pas justifiable. Le mot silence peut entrer en contradiction, ou en contraste avec le cri de cigale, et laisserait penser à une chape de silence qui tombe. Concernant les deux autres mots: la «tranquillité» implique l'absence d'inquiétude, d'agitation; la «sérénité» est de son côté un terme littéraire s'appliquant entre autres à l'atmosphère. La «sérénité» peut renvoyer à ce qui a été noté juste avant dans le récit de voyage (Bashô XVII^e s./1979: 45 [à peu près: «je me sens seulement le cœur devenir serein et clair»]; Sieffert traduit: «je sentais un total détachement envahir mon cœur», Bashô XVII^e s./1988a: 88), mais le terme du haïku original n'est pas forcément littéraire. Notre préférence va autant à «sérénité» qu'à «silence» mais l'important est plutôt le traitement de la particule qui diffère d'une version à l'autre. Bonneau a mis un point après l'ajout d'«immense», quitte à le compléter par un point d'exclamation à la fin (choix erroné puisque ce n'est pas le cri qui est objet d'admiration). Jaccottet a aussi opté pour le point. Il a introduit pour ses transcriptions (de la traduction de Blyth) le point en général, mais ici, c'est son choix puisque Blyth avait placé un point d'exclamation: «The silence!/The voice of the cicada/Penetrates the rocks» (Blyth 1949/1982: 9. Pour le premier mot, les versions anglaises varient de silence ou quietness à stillness). À part la version de Bonneau, le point d'exclamation a été adopté par trois versions françaises (même deux fois par Titus-Carmel). Mais il peut paraître, en représentant un sursaut d'affect, aller un peu loin aux Japonais, d'autant plus qu'il s'agit ici de silence. Sieffert et Titus-Carmel ont introduit *ah* qui est dit une des traductions possibles de *ya*, mais ici cette forme d'interjection risque de laisser flotter le haïku dans l'exaltation. Le haïku se retient le plus souvent d'intégrer directement cette exclamation qui n'est pas à confondre, même si ce n'est pas sans rapport, avec ce qu'on appelle «**mono no aware**», «the ah awareness» en anglais, «ahité des choses», selon la traduction de Claudel, qu'on qualifie en général de sentiment qui pousse à dire cette exclamation, la sensibilité accrue à l'égard des choses et des êtres. C'est donc pour l'instant le tiret, faute de mieux, qui semble le mieux convenir à cette particule de ponctuation. De ce point de vue, c'est la version de Munier et celle de Chipot et Kemmoku qui semblent plus que d'autres s'approcher de l'original¹⁹. L'inversion syntaxique et l'ajout de «quel» dans la version d'Atlan et Bianu en font un autre poème, car celle-là fait du cri des cigales la matière même du silence qui

étonne le poète, alors que l'original est étranger à ce type d'*agudeza* et tient seulement à souligner le contraste entre le silence dans la montagne et le cri de cigale.

Ici, le fond sans aucun bruit est mis en relief par le cri d'une cigale/les cris des cigales. Ainsi Bonneau a-t-il dû l'expliciter par le deuxième rajout de « seul ». Une fois de plus, le nombre de cigales peut être en cause (Ueda 1991 : 249) : ici, la question n'est peut-être pas aussi insignifiante qu'on le pense puisque compte tenu de la date de la visite (fin juin) et du silence signalé immédiatement avant ce haïku, on a abouti à la conclusion qu'il s'agissait du cri d'une seule cigale. Est-ce à rejeter comme un fait sans importance ? Ici, pas tout à fait. Au singulier, la pureté du cri dans l'air limpide – au point même de sembler pénétrer dans la matière pierreuse et massive – sera rehaussée, de même que le thème du calme solitaire : mais pour aucun des traducteurs, il n'a semblé envisageable qu'il s'agisse d'une seule cigale. Son (leur) cri fait saillie sur le silence : d'où le recours aux verbes suivants, « pénétrer », « creuser », « vriller », « tarauder » et « percer ». Parmi ceux-ci, il n'y a que le premier et le dernier qui sont proches de l'original, parce que le verbe de l'original garde une image liquide : « [le cri] pénètre » le(s) roc(hes). La version de Chipot et Kemmoku a choisi « s'infiltrer » avec la préposition « dans » : une particule dans l'original assume une fonction similaire. En fait, ce verbe de l'original n'était pas le premier choix de Bashô mais on sait que chaque fois le verbe évoquait un liquide qui pénètre la matière. Le verbe dans la version définitive – verbe combinant « tremper » et « entrer » – s'emploie également pour le sentiment. Concernant l'écriture, on peut par exemple noter que le dernier mot, « voix », est écrit avec un idéogramme inusité aujourd'hui qui comporte le radical « oreille » ainsi que celui d'un instrument de musique en pierre (ce n'était pas le cas du haïku du canard qui la dit en deux **kana** – s'il est plutôt normal que Bashô ait utilisé cet idéogramme complexe pour la voix, il faut néanmoins préciser que les poètes de son temps utilisaient les **kana** parfois très librement : on dit qu'ils adoptaient, pour écrire quelques **kana**, des idéogrammes de leur choix en enfreignant la règle orthographique, et ce, sans doute pour harmoniser l'écriture de ces **kana** avec leurs poèmes-peintures appelés **haïga**). De même, l'emploi du premier idéogramme pour signifier le silence ou la sérénité – mais plutôt hors du monde séculaire et conforme donc à l'esthétique de Bashô – est assez irrégulier, même en son temps. Tout cela est destiné à disparaître dans un autre système d'écriture. Parmi les traductions, seule la version de Jaccottet propose un jeu de lettres avec le redoublement du « cri » en « creuser ». L'allitération ainsi ménagée rétablit partiellement et autrement le dispositif sonore et visuel de l'original. Dans le deuxième segment de l'original en effet, la voyelle /i/ est concentrée comme pour mimer le cri de cigale (Shirane 1998 : 274). La version de Sieffert et celle d'Atlan et de Bianu ont réussi à la répéter quatre fois (cette dernière termine tous les segments avec un *e* muet).

Autre difficulté de la traduction : l'ordre syntaxique. Aucune version n'a considéré le deuxième segment (« s'imprégner dans la roche ») comme une proposition subordonnée. Ce qui est naturellement poétique dans l'original ne l'est pas dans une autre langue. Les versions de Bonneau et de Sieffert, avec le participe présent qualifiant « le cri des cigales » paraissent garder la trace du japonais mais comportent chacune des éléments qui ne sont pas les bienvenus (« Seul » et « et »). Les versions de Bonneau, Sieffert, Bussy, Chipot et Kemmoku ont respecté l'ordre des mots de l'original, soit en effectuant l'inversion, soit en ajoutant un pronom personnel. Pour la construction syntaxique, seule la version de Titus-Carmel est composée de deux

phrases nominales, mais elle a dû laisser tomber le verbe et le calque de la métrique japonaise a un peu dilaté l'ensemble.

4. Le non-dit : la traduction inachevable

Au terme de ce bref parcours, voici donc ce qu'on peut encore constater sur l'intraduisibilité de la poésie dans le cas du haïku : même si elle n'est pas absolue, il est évident qu'on ne peut pas faire grand-chose pour la picturalité des signes graphiques (qui, d'ailleurs, n'est plus mystérieuse pour les natifs). Pour la musicalité ou la rythmicité de la langue non plus, mais par rapport à la structure phonétique et prosodique, comme il y a plus de possibilités en français qu'en japonais, la mise en valeur modérée et attentive des propriétés de la langue cible pourrait offrir un gain inattendu. Du côté du sens²⁰, ce que nous avons vu avec les deux haïkus de Bashô nous a entraînés à peser en particulier deux problèmes : celui de l'ellipse et celui de la particule de ponctuation, articulés tous les deux autour de la différence dans la façon de découper le fait et le sentiment dans une autre langue et une autre culture.

En ce qui concerne l'ellipse, l'ambiguïté de l'image qui en résulte semble devoir toujours passer par une certaine clarification (et sa part est une zone de flou où se mesure la bonne conscience du traducteur). Les particules de ponctuation quant à elles sont non seulement en rapport avec les sentiments mais aussi avec la pause et le non-dit où la rythmique s'associe au sens précisément par l'absence du dire, par la latence signifiante. À partir de ces deux éléments (qu'a mis en relief un langage poétique extrême-oriental), on peut davantage réfléchir sur les rapports avec ce qui n'est pas dit, dont la modalité d'extériorisation – qui peut être qualifiée de « traduction » au sens large du terme – diffère certes d'une langue à l'autre, mais devra toujours être appréhendée et respectée. (Ajoutons qu'au Japon, l'importance du non-dit et de la nuance des sentiments n'est pas en jeu que dans le domaine esthétique. Prise comme une banalité malheureusement généralisable, on peut sans doute extrapoler ainsi : dans la tradition d'une culture insulaire peuvent se forger assez de sous-entendus et se découvrir bien des nuances dans le moindre mot jeté.)

Et si la « littéralité » (au sens d'« à la lettre ») nous paraît toujours souhaitable même dans la traduction poétique, ce n'est pas qu'elle s'associe ici avec la sobriété et est par conséquent préférable pour les haïkus qui tendent donc eux-mêmes à être des énoncés littéraux du perçu ou du senti, mais parce qu'elle pourrait, avec le moins de préjugés possibles, laisser passer – comme au gré d'« arcade » et de « passage » chers à Benjamin – ces rapports au non-dit. Certes « traduire ne peut être qu'interpréter », comme le dit Bonnefoy (Bonnefoy 2000 : 133), mais toute interprétation orientée risque de brouiller ces rapports néanmoins délicats, à moins que le traducteur ne soit un poète inspiré et qu'il soit sûr qu'il ne s'agisse pas d'une traduction (sur)poétisante. Jaccottet dit en effet qu'il est souvent déçu par la traduction des haïkus faite par des spécialistes, à laquelle paraît manquer « une espèce de vibration particulière, conforme à l'esprit du haïku » (Pétillon 2006 : 154). « Vibration » ou « tracé d'écume » (expression de Bonnefoy citée plus haut) : ces poètes ont, peut-on dire, bien interprété par ces métaphores le frémissement léger, insignifiant et évanescent du sentiment que captent les haïkus dans la vie de tous les jours. L'idéal serait que la recherche de la fidélité sémantique fasse preuve d'un peu de tact et qu'elle n'oublie quand même pas le respect de la lettre. Ainsi la traduction ne serait-elle pas rigide ou insipide, mais la

question d'avoir ou non ce tact ne semble pas relever de la scientificité. Mounin linguiste évoquait décidément la fidélité musicale (Mounin 1976: 146). Il s'agit d'être fidèle à la musicalité que tracent ou dégagent les mots.

Et pour reprendre à ce stade la question initiale de Mounin sur ce qu'est la poésie se révélant possiblement dans la traduction, on doit sans doute dire que ce n'est donc autre chose que ce « lien musaïque » toujours intraduisible²¹, et que l'issue se trouve comme éliée, la traduction devenant ce travail « inachevable » (Bonnefoy 2010).

REMERCIEMENTS

L'auteur remercie ses collègues de l'université pour leurs conseils et leur aide. L'auteur remercie également son correcteur. Ses remerciements vont aussi aux deux évaluateurs qui ont bien lu son travail et lui ont donné quelques commentaires utiles.

NOTES

1. Voir l'Annexe pour les références bibliographiques des œuvres poétiques citées.
2. Nous citons ici quelques recherches précédentes en guise de repères: Albert (2001): l'auteur de l'article compare plusieurs traductions hongroises et anglaises d'un haïku célèbre de Bashô; Sarrochi (1996): cet essai conclut que la traduction des haïkus est impossible et exprime une méfiance à l'égard de « l'interprétation religieuse » de R. H. Blyth; et Bonneau (1938). Concernant la traduction anglaise des haïkus, nous nous bornons à mentionner un article récent: Kirby Record et Abdulla (2016). Cet article montre que la traduction anglaise tend souvent à transformer un haïku en poème en prose et procède aussi à la comparaison de plusieurs traductions d'un haïku de Bashô.
3. Nous nous épargnons ici les témoignages à ce sujet. Mais même Philippe Jaccottet, grand amateur de haïkus, n'était pas sans éprouver au début une certaine méfiance, comme il l'exprime dans un essai de 1960 intitulé *L'orient limpide* (Jaccottet 1987: 125): avant de les redécouvrir à travers Blyth, les haïkus traduits ne lui semblaient que mièvres ou excessivement légers. Nous signalons en passant que même au Japon, un critique littéraire célèbre, Takeo Kuwabara, a qualifié en 1946 le haïku (surtout moderne) d'art de second ordre et a suscité une vive polémique (Kuwabara 1976).
4. L'autre, dans une moindre mesure, était le **Jôdo-shû**. On connaît par exemple l'emprise du **Jôdo-shinshû**, courant dérivé du **Jôdo-shû**, sur Issa (1763-1828).
5. Par exemple dans un essai de 1935 intitulé *L'esprit du haïku*, Terada Torahiko (1878-1935) écrit intuitivement que dans la description simple de la réalité, le haïku condense les rapports à la nature spécifiquement japonais, en bref symbiotiques à la différence de l'Occident (l'essai témoigne de l'esprit un peu orienté de l'époque). Quant à ces rapports à la nature, il peut aussi s'agir de la tradition animiste qu'avait perçue Claudel. Sur ces rapports qui se reflètent même dans le vocabulaire du japonais, on pourra par exemple se référer à Berque (Berque 1986).
6. Ce qui peut manquer dans la traduction d'un poème et ce qui fait du langage ordinaire un poème, c'est ce qui constitue sa « pertinence esthétique » qu'est, selon les termes du linguiste, « la liaison intime entre signifiant et signifié linguistiques et poétiques » (Mounin 1976: 178).
7. Si la sélection naturelle de ces deux chiffres impairs, 5 et 7, s'est effectuée au fil des siècles, il est aussi possible que la métrique officielle des chiffres impairs ne corresponde pas tout à fait au rythme naturel de la langue: un Japonais peut remarquer en effet qu'il n'est pas si aisé de lire un haïku en articulant fort chacune de ses dix-sept syllabes. Pour une lecture fluide, on lira à une certaine vitesse – pouvant être obtenue par un groupement de quelques syllabes, par exemple deux en un temps, comme dans la lecture des poèmes chinois anciens –, tout en faisant exception des syllabes qu'on veut accentuer (notamment les particules servant de marques grammaticales) ou en ménageant une pause. Cela veut dire qu'un autre rythme basé sur un chiffre pair pourrait sous-tendre la règle prosodique, n'empêche que c'est un point de vue encore informel.
8. S'agissant de Philippe Jaccottet, voir le passage sur Marcel Granet (Jaccottet 1984: 155). On voit que pour ces pensées poétiques attachées au sensible, le passage du niveau de la ressemblance à celui de l'abstraction ne représente pas forcément la marche à sens unique de l'archaïque vers le sophistiqué.
9. Le mélange des syllabaires **kana** et des idéogrammes allait de pair avec la confection du style littéraire hybride du japonais (dite « langue agglutinante ») et du chinois (dite « langue isolante »),

- développé par certains auteurs depuis le Moyen Âge. Bashô a bien hérité de cette tradition (l'influence de la poésie chinoise classique devient patente dans ses haïkus vers 1681). On dit que le haïku doit cet effet de concision et de concentration à la poésie chinoise, composée uniquement d'idéogrammes et apte à articuler, à conclure. Le haïku, plus explicitement que le **tanka**, attribue à certaines particules écrites souvent en **kana** la fonction de fragmenter la continuité : ce sont des particules de ponctuation dites « **kireji** ». Nous y reviendrons au cours de notre article.
10. La traduction du titre soulève un petit problème : en effet, Bashô exprime son sentiment dans un haïku d'où est pris le titre du récit. Cependant, ce titre ne veut dire littéralement en six syllabes que : « exposé ("aux intempéries jusqu'à l'os" est sous-entendu) dans le champ : récit de voyage ».
 11. L'omission des particules est plus que fréquente dans la poésie japonaise classique en général. Dans ce haïku, il y en a une autre dans le deuxième segment déjà. Concernant la première omission, allant plus loin que la simple troncation de la liaison (entre le sujet et le prédicat par exemple), elle constitue un cas un peu particulier même dans le corpus de Bashô.
 12. Comme ce haïku fait partie d'un récit de voyage, l'édition courante des haïkus de Bashô en a repris la phrase qui précède : « au bord de la mer le jour est tombé ». Mais la situation dans laquelle Bashô a composé ce haïku n'est pas très claire. Il est possible que Bashô ait alors été sur un bateau, écoutant les clapotis quand il a composé ce haïku.
 13. L'équivalent du mot « **wild** » n'est pas dans l'original (des canards au bord de la mer sont vraisemblablement sauvages). D'autre part, on ne peut savoir dans quelle circonstance « la mer s'assombrit ». À titre de comparaison, une autre traduction anglaise, plus récente : « the sea darkens:/cries of wild ducks/glow faintly white » (Kirby Record et Abdulla 2016 : 177).
 14. Voici deux autres exemples (de l'époque de *La Sente étroite du bout-du-monde*) : « Le son de la cloche s'apaise,/le parfum des fleurs/frappe le soir » ; « Plus blanc/que les roches de la montagne de Pierres,/le vent d'automne » (Bashô XVII^e s./2012/2014 : 198, 228).
 15. Le terme **honoka** peut être employé même pour le sentiment amoureux. Ce n'est pas le cas de ce haïku de Bashô, mais l'association est fréquente. On peut prendre l'exemple d'un **tanka** de Kino Tsurayuki (872-945), qui en montre les rapports : « Comme les cerisiers de montagne/s'entrevoient vaguement/à travers la buée/toi – je suis amoureux de toi [transcription phonétique : **Yamazakura kasumi no mayori honokanimo miteshi hitokoso koishikarikere**] » (notre traduction). Le « toi » (à qui est dédié ce vers) n'est pas répété dans l'original mais souligné par une particule, et c'est elle qui était également entraperçue (Kino ~905/2010 : 158). Nous avons hésité entre « vaguement » et « à peine ». Un mot pour la bonne compréhension du poème dont nous n'avons pas pu rendre toute la teneur. La première partie, introductive, modifie la partie médiane « s'entrevoit vaguement (**honokanimo miteshi**) » qui s'associe à l'image de la personne dont le poète est amoureux : c'est le mot **honokani** qui sert de jonction entre ces deux images.
 16. Voici la définition du **yûgen** par Kamo no Chômei (1155-1216), auteur des célèbres *Notes de ma cabane de moine*, au style mélangé sino-japonais, mais aussi poète de **tanka** en japonais et qui a eu de l'ascendant sur Bashô : il s'agit d'« un sentiment inexprimable, un air qui n'est pas visible en apparence. [...] Par exemple, l'aspect du ciel du crépuscule de l'automne n'a ni couleur ni voix. » (Kamo no XII^e s./2013 : 102, notre traduction). Pour citer *Histoire de la littérature japonaise* de Katô Shûichi qui souligne surtout la valeur du non-dit de cette notion : le terme « implique un sentiment non explicité, une saveur entre les lignes, l'usage des mots très allusif » (Katô 1975/1986 : 279. Nous avons modifié la traduction française qui nous paraît beaucoup moins sobre que l'original). La part grande du non-dit supposée ne peut que rendre difficile la traduction (en langues étrangères).
 17. Le « bout-du-monde » pour le mot **oku** (profond, c'est-à-dire dans des régions reculées) risque d'être excessif. L'autre traduction par Jacques Bussy propose un autre titre comme celui de la traduction anglaise, « La route étroite du Nord profond » (Bashô XVII^e s./1988b).
 18. Blyth (1949/1982 : 332). Il est à noter que ces particules (de ponctuation aussi) sont à l'origine dérivées de la lecture (traduction) du chinois ancien, et appelées alors lettres d'aide ou de pause. Voir aussi Shirane (1998 : 100).
 19. Ce tiret a été également utilisé par Chipot et Kemmoku pour le premier segment du haïku du canard cité plus haut. Il remplaçait là une particule grammaticale tenant lieu de « et ». Le tiret vaut-il pareillement pour deux particules différentes ? Dans ce haïku du canard en tout cas, Bashô avait fait fonctionner la particule tenant lieu de « et » comme une particule de ponctuation, introduisant une quasi-hyperbate (difficile à transposer dans une autre langue). Signalons en passant le point commun entre ces deux haïkus : l'activation de plusieurs sens.

20. «Mettre la poésie, et donc la traduction, dans le sens, c'est produire [...] de l'intraduisible», dit Meschonnic (1999 : 79). Mais les mettre dans la forme (ou la «forme-sens») ne semble pas résoudre le problème.
21. Si la poésie d'une langue donnée a développé ses potentialités rythmiques et figuratives à partir de son origine mnémotechnique et de sa transmission orale (Mounin 1976 : 139), les récurrences phonétiques et les régularités prosodiques qui constituent des particularités formelles de cette langue demeurent intransposables telles quelles dans une autre langue.

RÉFÉRENCES

- ALBERT, Sándor (2001) : Réflexions sur l'intraduisible à propos de la traduction d'un haïku japonais. *Revue d'Études Françaises*. 6:13-19.
- BENJAMIN, Walter (2001) : La tâche du traducteur. In : Walter BENJAMIN. *Œuvres I* (Traduit par Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH) Paris : Gallimard.
- BERQUE, Augustin (1986) : *Le Sauvage et l'artifice*. Paris : Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1999) : *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Le Seuil.
- BONNEAU, Georges (1938) : Le Problème de la Poésie japonaise : Technique et traduction. *Monumenta Nipponica*. 1(1):20-41.
- BONNEFOY, Yves (2000) : *La Communauté des traducteurs*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- BONNEFOY, Yves (2010) : *L'Inachevable*. Paris : Alban Michel.
- BONNEFOY, Yves (2013) : *L'Autre langue à portée de voix*. Paris : Le Seuil.
- CLAUDEL, Paul (1965) : Un regard sur l'âme japonaise. In : Paul CLAUDEL. *Œuvres en prose*. (Charles GALPÉRINE et Jacques PETIT, dir.) Paris : Gallimard.
- DIDEROT, Denis (1751/1964) : Lettre sur les sourds et muets. In : Denis DIDEROT. *Écrits philosophiques*. (Hervé FALCOU, dir.) Paris : Pauvert.
- JACCOTTET, Philippe (1984) : *La Semaïson*. Paris : Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1987) : *Une Transaction secrète*. Paris : Gallimard.
- JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*. (Traduit par Nicolas RUWET) Paris : Minuit.
- JULLIEN, François (2009) : Du «temps». In : François JULLIEN. *La Philosophie inquiétée*. Paris : Le Seuil.
- KAMO NO, Chômei (XII^e s./2010) : *Notes sans titre*. (Traduit par le groupe KOTEN) Paris : Le Bruit du temps.
- KAMO NO, Chômei (XII^e s./2013) : 無名抄 [Notes sans titre]. Tokyo : Kadokawa Gakugei Shuppan.
- KATÔ, Shûichi (1975) : 日本文学史序説 [Une introduction à l'histoire de la littérature japonaise]. Tokyo : Tchikuma Shobô.
- KATÔ, Shûichi (1975/1986) : *Histoire de la littérature japonaise*. (Traduit par E. Dale SAUNDERS) Tome 1. Paris : Fayard/Intertextes.
- KIRBY RECORD, Alison et ABDULLA, Adnan K. (2016) : On the Difficulties of Translating Haiku into English. *Translation and Literature*. 25(2):171-188.
- KUWABARA, Takeo (1976) : 第二芸術 [L'Art de second ordre]. Tokyo : Kôdansha.
- LYOTARD, Jean-François (1971) : *Discours, figure*. Paris : Klincksieck.
- MESCHONNIC, Henri (1999) : *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.
- MOUNIN, Georges (1976) : *Linguistique et traduction*. Bruxelles : Dessart/Mardaga.
- PÉTILLON, Monique (2006) : *À mi-voix : entretiens et portraits*. Tours : Farrago.
- RICŒUR, Paul (2004) : *Sur la traduction*. Paris : Bayard.
- RISSET, Jacqueline (2011) : L'enjeu musaïque. Sur le traduire. *Revue de la BNF*. 38:5-9.
- SARROCHI, Jean (1996) : Traduire le haïku ? *Daruma. Revue d'études japonaises*. 1:15-78.
- SHIDA, Yoshihide (1956) : 芭蕉俳句の解釈と鑑賞 [L'Interprétation et l'appréciation des haïkus de Bashô]. Tokyo : Shibundô.
- SHIRANE, Haruo (1998) : *Traces of dreams : Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashô*. Stanford : Stanford University Press.

- TERADA, Torahiko (1961/1997): 俳句の精神 [L'esprit du haïku]. In: 寺田寅彦全集 [Œuvres complètes de Torahiko Terada]. Vol. 12. Tokyo: Iwanami Shoten.
- UEDA, Makoto (1991): *Bashō and His Interpreters*. Stanford: Stanford University Press.

ANNEXE

Œuvres poétiques citées

- ATLAN, Corinne et BIANU, Zéno (dir.). (2002): *Anthologie du poème court japonais*. (Traduit par Corinne ATLAN et Zéno BIANU) Paris: Gallimard.
- BASHŌ (XVII^e s./1970): 芭蕉俳句集 [Haïkus complets de Bashō]. Tokyo: Iwanami Shoten.
- BASHŌ (XVII^e s./1979): おくのほそ道 [La Sente étroite d'Oku]. Tokyo: Iwanami Shoten.
- BASHŌ (XVII^e s./1988a): *Journaux de voyage*. (Traduit par René SIEFFERT) Paris: Publications orientalistes de France.
- BASHŌ (XVII^e s./1988b): *L'Ermitage de l'illusion*. (Traduit par Jacques BUSSY) Paris: La Délirante.
- BASHŌ (XVII^e s./1991): *À Kyoto rêvant de Kyoto*. (Traduit par Wing Fun CHENG et Hervé COLLET) Millemont: Moundarren.
- BASHŌ (XVII^e s./1998): *Cent onze haïku*. (Traduit par Joan TITUS-CARMEL) Lagrasse: Verdier.
- BASHŌ (XVII^e s./2012/2014): *L'Intégrale des haïkus*. (Traduit par Dominique CHIPOT et Makoto KEMMOKU) Paris: Le Seuil.
- BLYTH, Reginald Horace (1949/1982): *Haiku*. Vol. 1. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BLYTH, Reginald Horace (1952/1982): *Haiku*. Vol. 3. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BONNEAU, Georges (dir.) (1935): *Le Haïku*. (Traduit par Georges BONNEAU) Paris: Paul Geuthner.
- COYAUD, Maurice (1978): *Fourmis sans ombre*. Paris: Phébus.
- JACCOTTET, Philippe (1967/1996): *Haïku*. (Traduit par Philippe JACCOTTET) Montpellier: Fata Morgana.
- KATŌ, Shûsson (1980): 加藤楸邨全集 [Œuvres complètes de Shûsson KATŌ]. Vol. 10. Tokyo: Kôdansha.
- KINO, Tsurayuki (~905/2010): Yamazakura. In: Tsurayuki KINO *et al.*, dir. 古今和歌集 [Recueil de poèmes des temps ancien et moderne]. Tokyo: Tchikuma Shobô.
- MASAOKA, Shiki (1904/1993): 子規句集 [Recueil de haïkus de Shiki]. Tokyo: Iwanami Shoten.
- MUNIER, Roger (dir.) (1978/2006): *Haïkus: Anthologie*. (Traduit par Roger MUNIER) Paris: Le Seuil.
- VALÉRY, Paul (1941/1957): Cantiques spirituels. In: Paul VALÉRY. *Œuvres*. (Jean HYTIER, dir.). Tome I. Paris: Gallimard.