

Traduire, c'est choisir.

Malgré ma modeste expérience¹, j'aimerais démontrer qu'une traduction de haïku, aussi insignifiante qu'elle puisse paraître, est en réalité le fruit d'un long questionnement.

Je ne déciderai pas des meilleures règles à adopter pour transposer un haïku du japonais au français. Je n'en ai pas la compétence et d'autres (Georges Bonneau, René Etiemble et Maurice Coyaud, pour ne citer qu'eux) s'y sont attelés avant moi. Je me contenterai de citer leurs points de vue et d'énoncer certaines réflexions nées de mes échanges avec Makoto Kemmoku.

Auparavant, j'aimerais reprendre les propos de Paul Valéry², qui cerne toute la complexité d'un écrit : « On peut analyser un texte de bien des façons différentes, car il est tour à tour justiciable de la phonétique, de la sémantique, de la syntaxe, de la logique, de la rhétorique, de la philologie sans omettre la métrique, la prosodie et l'étymologie »

Même si, comme le remarque justement Jean Sarrochi³, « Le poème n'est pas technique, il est vision », le traducteur doit être en mesure d'analyser le haïku japonais sous bien des angles avant d'en proposer une adaptation.

À commencer par l'enracinement culturel.

Dès ses premiers pas, le traducteur doit garder à l'esprit la première des règles édictées par Georges Bonneau⁴ : « Rechercher et respecter le sens. » Cela paraît évident, mais ce n'est certainement pas aussi naïf que René Etiemble⁵ veut le faire croire. Car traduire un haïku japonais peut parfois obliger à faire le grand écart. Comme le souligne si justement Sándor Albert⁶ : « Autre culture, autres traditions, autre vision du monde, autre esthétique, autre conception de la poésie. » Il argumente ensuite : « Le haïku japonais est à la fois traduisible et intraduisible. Les obstacles ne sont pas de nature linguistique (sémantiques), mais plutôt d'ordre socio-culturel (sémiotiques). » Aussi le traducteur doit avoir connaissance de différents éléments auxquels l'auteur se réfère : « fait historique, contexte littéraire (hommage ou emprunt à un auteur célèbre, extrait de joute poétique,...), lieu (temple ou paysage), coutume ou légende, personnage célèbre, divinité, etc. »

Prenons pour exemple le 521^{ème} haïku de Bashō⁷ :

月か花かとへど四睡の躰哉 / *tsuki ka hana ka toedo shisui no ibiki kana*
S'interrogeant
sur le raffinement de la fleur ou de la lune –
Quatre ronflements

Pour éviter le non-sens, l'exégète doit connaître le contexte du haïku avant de l'adapter : Bashō contemple les *Quatre Dormeurs* de Tenyū Hōin 天宥法印 (1594-1674), une peinture inspirée de la légende chinoise des *Trois rieurs du Torrent du Tigre*, symbole du syncrétisme asiatique, ce mélange des trois doctrines. Les quatre ronfleurs sont trois lettrés et un tigre. Selon la légende, le moine bouddhiste Hui Yuan (334-416) accompagnait deux amis venus lui rendre visite, le maître taoïste Lu Xiujing (406-477) et le lettré confucianiste Tao Hongjing (456-536). Ils voulaient éviter

1 Je n'ai fait qu'adapter les traductions du haïjin Makoto Kemmoku (voir *Plocj La revue du haïku* n° 45) pour quatre ouvrages : *Du rouge aux lèvres, anthologie des haïjins japonais*, La Table Ronde, 2008 et Points Poche, 2010 ; *La lune et moi, les plus beaux haïkus d'Ashibi*, Points Poche, 2011 ; *Bashō, seigneur ermite - L'intégrale des haïkus*, La Table Ronde, 2012 et Points Poche, 2014 ; *Le camphrier irradié - tankas du double irradié Tsutomu Yamaguchi*, Les éditions du tanka francophone, 2013.

2 Valéry Paul, *Variété V*, Éd. Gallimard, 1944.

3 Sarocchi Jean, *Traduire le haïku ?*, Revue Daruma n°1, Éd. Philippe Picquier, 1997.

4 Bonneau Georges, *Le problème de la poésie japonaise – Technique et traduction*, Éd. Librairie Paul Geuthner, 1938. Toutes les citations de Bonneau sont extraites de cet essai.

5 Etiemble René, *Du haïku*, Éd. Kwok On, 1995. Pour toutes les citations.

6 Sandor Albert, *Réflexions sur l'intraduisible à propos de la traduction d'un haïku japonais*, Revue d'études françaises, 2001.

7 Les haïkus de Bashō sont extraits de *Bashō, seigneur ermite - L'intégrale des haïkus* (voir note n°1).

d'emprunter le célèbre chemin du 'Torrent du tigre' pour ne pas être la proie du félin. Mais, absorbés par leurs discussions philosophiques, ils s'aventurèrent jusqu'au torrent sans prêter attention aux rugissements qui se rapprochaient. S'apercevant de leur méprise, ils ont éclaté de rire. « Cette scène, *Les trois rieurs du torrent du tigre* (hǔ xī sǎn xiào), évoque, par proximité phonétique, l'idée que les trois enseignements (sǎn jiào), lorsqu'ils sont en harmonie, ne craignent aucun péril. »⁸

Si une telle complexité est heureusement inhabituelle, le traducteur doit, en revanche, être en mesure d'apprécier la finesse du **kigo**, l'un des trois piliers du haïku japonais, au risque de négliger toute la quintessence du poème.

Le haïku étant trop court pour tout expliquer au lecteur, le kigo est un raccourci symbolique utile pour évoquer l'ambiance. Répertorié dans des dictionnaires poétiques largement documentés, il cache un éventail de notions que la traduction ne peut révéler. Alain Kervern nous enseigne par exemple à propos du mot *kisaragi*⁹, *mois du printemps* : « L'origine du mot a diverses explications. Il signifierait vêtements enfilés l'un sur l'autre, à cause du nombre de vêtement que l'on met pour se protéger du froid. Il aurait aussi le sens de renouveau du souffle, car c'est une époque où l'on exprime particulièrement sa bonne humeur, devant le changement de saison. [...] L'expression *kisaragi* exprime aussi, selon le calendrier grégorien, des sensations liées au retour du froid au mois de mars. » De telles définitions énoncées dans les saïjiki apprennent au lecteur qu'un kigo n'a pas pour seule signification ce que le mot révèle lui-même dans le réel, mais que son sens est lié aux images dessinées au fil des générations de poètes.

S'il méconnaît cette clé de lecture qu'est le kigo, le passeur de haïku amenuisera toute la force du poème. De même avec **les noms propres**, parfois riches de sens. Le traducteur peut choisir de les reproduire tels quels ou traduits. Cela semble saugrenu de vouloir transposer un nom propre d'une langue à l'autre. Cela s'impose pourtant quand le haïjin utilise son sens vulgaire pour aiguillonner l'imaginaire du lecteur.

Sur la route de Mino, Bashō écrit au poète Riryū :

Ah! Si je pouvais faire la sieste
dans les liserons
sur le Mont Toko !

Riryū a immédiatement saisi le ton malicieux du maître, alors que cela reste plutôt confus à nos yeux. Pour cette raison, Makoto Kemmoku a remplacé le nom propre Mont Toko (Toko no Yama 床の山) par son sens littéral « montagne de lit ». Bien évidemment un tel procédé peut s'avérer inadapté ou inapplicable. Dans son dernier haïku du journal de voyage *Oku no Hosomichi* (*Chemin du nord extrême*), Bashō évoque la célèbre plage de Futami, jouant avec les mots :

蛤のふたみに別行秋ぞ - *hamaguri no futami ni wakare-yuku aki zo*
Chair de palourde détachée des coques,
délaissant mes amis dans l'automne
je vais rejoindre Futami

Makoto Kemmoku précise à ce propos : « La traduction de ce haïku est complexe, *futami* pouvant se comprendre de trois manières :

- le nom du lieu *Futami* 二見, plage célèbre pour ces deux rochers sacrés (Meoto-Iwa 夫婦岩) reliés par une corde de paille ;
- futami 蓋-身 signifie 'le couvercle' ou 'le coquillage' et 'la chair' (de palourde) ;
- « mi » de « futami » a deux interprétations possibles : une partie du nom de lieu Futami et « mi »(ru) 見る qui veut dire « voir ».

Faut-il pour autant traduire Futami ? Makoto Kemmoku a préféré l'éviter, tandis qu'Alain Walter a adapté le nom de la localité en 'Futami-des-Palourdes', et René Sieffert accolé deux segments pour composer la

8 Javary Cyrille J.-D., *Les trois sagesse chinoises*, Éd. Albin Michel, 2010.

9 Kervern Alain, *Le réveil de la loutre - grand almanach poétique japonais - livre II*, Éd. Folle Avoine, 2009.

ligne centrale : les valves se séparent / pour Futami vous quitte.

Question de choix !

Cet exemple prouve également que le traducteur¹⁰ doit s'interroger sur les double-sens, les sens cachés ou les éventuels engo et kake-kotoba qui font la richesse de la poésie japonaise. « Au Japon, non seulement – fait d'ordre universel – il y a plus dans un poème que la somme des mots qui le composent, mais encore – fait d'ordre particulier – le sens profond d'un poème peut ne rien devoir, absolument rien, au sens des mots qui le composent. » À ce sujet Maurice Coyaud¹¹ nous explique : « Je sais que *l'ambiguïté* si souvent recherchée par les haïkistes ne facilite pas la tâche des traducteurs. Les double ou triple sens sont monnaie courante. [...] Impossible de donner à comprendre sans gloser. »

Arrivé à ce stade, le passeur n'est pas au bout de ses peines. De nombreux obstacles restent à franchir, à commencer par **le rythme de 17 sons** et la césure, composants indispensables, avec le kigo, du haïku traditionnel japonais

Au début de notre collaboration, j'ai questionné Makoto Kemmoku sur la structure 5-7-5 si caractéristique du haïku japonais (devions-nous la reproduire systématiquement au risque de dénaturer le sens ?), car les spécialistes ne sont pas unanimes. À Georges Bonneau qui écrivait : « La poésie japonaise étant syllabique, respecter dans la traduction le nombre des syllabes de chaque vers, ou, si impossible, la proportion entre le nombre des syllabes de chaque vers », René Etiemble a répondu : « Cette règle m'inquiète pour deux raisons : la première, parce que Bonneau affirme que le haïku est un tercet, dont il faut tenter de restituer *chaque vers* en autant de syllabes qu'il en compte en japonais : à défaut, dont il suffit de fabriquer le second vers plus long que le premier et le troisième. S'agissant d'un *monostique*, cette règle est absurde. Un monostique ne peut se rendre que par un autre *monostique*. La seconde raison de ma gêne est que, ce monostique comptant dix-sept syllabes, si l'on veut traduire ce qui importe : à savoir le syllabisme, il faut absolument construire un monostique français de *dix-sept syllabes* distribuées en trois séquences : 5+7+5. Cela ne se discute pas. » Etiemble reconnaît cependant les limites de cette contrainte : « Si, pour obtenir le syllabisme de Bashō, on doit à chaque séquence détruire le ton du poète, mieux vaut encore négliger le syllabisme et se borner à restituer la place des mots dans l'original, ainsi que la structure nominale. » Et Maurice Coyaud privilégie le rythme libre : « Mon principe de traduction est le vers libre, qui seul permet de serrer de près l'ordre des idées. Je respecte donc cet ordre dans toute la mesure du possible, et ne m'octroie de libertés que celles que me souffle le texte original. [...] Ce qui me met d'autant plus à l'aise pour prendre toutes libertés avec le rythme 5-7-5, dont je ne vois pas l'intérêt en traduction, [c'est qu']il ne représente rien en poésie française. » Il est vrai que chaque élément de la traduction doit avoir sa raison d'être. S'astreindre à transposer en 17 syllabes peut conduire à ajouter ou supprimer des termes au risque de dénaturer la simplicité d'origine, voire le sens.

Voici un haïku d'Issa : けろりくわんとして鳥と柳哉 - kerorikan toshite karasu to yanagi kana.
Littéralement : kerorikan (voir ci-dessous) – comme – corbeau ou corneille – particule d'énumération (et) annonçant une liste finie : c'est cela et rien d'autre – saule – césure

Nous en trouvons deux adaptations réalisées à partir de la traduction anglaise de Blyth :

Comme si rien n'avait eu lieu
La corneille
Le saule

Roger Munier¹²

comme si de rien n'était,
le corbeau
et le saule

Daniel Py¹³

Si nous voulions transposer ce haïku en 3 segments 5-7-5, nous n'aurions d'autre choix que d'ajouter des

10 Néologisme emprunté à Patrick Le Nestour : *Traduire le haïku ? Des lustres de coups fourrés*.

11 Coyaud Maurice, *Fourmis sans ombre – Le livre du haïku*, Éd. Phébus, libretto, 1978.

12 Munier Roger, *Haïku*, Éd. Fayard, 1978.

13 Sur le blog de l'auteur haicourtoujours.

adjectifs. Le saule serait pleureur et la corneille deviendrait noire : comme si de rien n'était / la corneille noire / le saule pleureur

Bien qu'il existe des corneilles blanches, définir la couleur de l'oiseau me paraît ridicule car Issa n'aurait pas manqué de spécifier ce détail au besoin. Je pense aussi (mais peut-être n'est-ce là que simple élucubration de ma part) que cette précision est superflue car les couleurs respectives de la corneille/corbeau et du saule, noir et vert, symbolisent le yin et le yang, la mort et la vie. À vouloir être conforme au rythme, je deviens trop verbeux et trahit l'original.

Avant d'aborder la question de la césure, revenons un instant à la première ligne de ce haïku : *kerorikan*. Selon David G. Lanoue, un des spécialistes américains d'Issa, « *kerorikan* est un néologisme d'Issa. Dans un dictionnaire japonais de mots et d'expressions obsolètes, *kerorikan* est défini comme *ne semblant montrer aucun intérêt* et Nanao Sakaki a traduit la première ligne : *Comme si rien ne s'était passé.* » Puisqu'un tel néologisme ouvre les portes de l'imagination, ma préférence va à l'expression 'comme par hasard'... même si elle ne compte que 5 syllabes. Je pourrais donc transposer ainsi : comme par hasard / le corbeau / et le saule. Sauf que j'aimerais restituer l'exhaustivité de l'énumération d'Issa (qui aurait plutôt employé la particule de liaison YA pour une liste incomplète). Et préférant dans ce cas l'emploi d'articles indéfinis, j'adapterais de la sorte : comme par hasard / rien qu'un corbeau / et un saule.

Un arrangement ni pire ni meilleur que les autres. Simplement celui qui résulte de mes choix après analyse de l'original.

Sans **la césure (le kireji)**, le haïku ne serait que phrase. Comme cette particule ne peut généralement pas se traduire, le passeur de haïku va poser un suspens en fin de segment ou marquer la pause par un signe de ponctuation, souvent le tiret. « Le tiret sur quoi se ferme la séquence me semble la meilleure façon de rendre le kireji ; il marque bien une séparation, sans ajouter cette nuance oratoire qu'impose le point d'exclamation, trop souvent choisi par les autres interprètes » commente Etienne à propos du vieil étang de Bashō.

Transformer le kireji en simple respir ne reflète pas l'intensité de l'original. Le mot de coupe japonais, loin d'être une simple pause, peut exprimer l'émotion de l'auteur. Laissons la parole à Elisabeth Suetsugu¹⁴ : « Il est extrêmement délicat de chercher à 'traduire' cet élément fondamental que sont les *kireji*, littéralement 'signes de coupe', qui ne sont ni des pauses ni des césures [...] car ils sont susceptibles, *ya* tout particulièrement, de servir à évoquer les nuances les plus diverses : intensité, doute, souhait, émotion, ordre, antiphrase... Toujours placé en fin de haïku, *kana* est plutôt comme une sorte de 'point d'orgue', permettant à l'émotion de vibrer au cœur de celui qui a composé le poème, ainsi que de résonner dans le cœur de celui qui le lit. » Maurice Coyaud abonde en son sens : « Certes nombre de haïkistes ne se privent pas d'utiliser çà et là une syllabe exclamative qui a entre autres avantages celui de donner au poème le nombre de pieds requis : c'est le *kireji*. [...] Mais le kireji est plus qu'une cheville : ce *ya* [furu ike ya – premier segment du haïku de la grenouille de Bashō] a valeur émotionnelle ou valeur d'un soupir (en musique) qu'un oh ! ou un ah ! français est incapable de rendre correctement. Donc je ne traduis pas les kireji ; et comme je ne suis pas obsédé par le rythme original, je n'ai pas besoin de chevilles. »

Progressant dans son travail, le traducteur va s'intéresser maintenant à **l'ordre des mots et des séquences**. Les syntaxes japonaise et française étant très différentes, il est quasiment impossible de transposer l'original en respectant l'ordre des séquences syntaxiques. Le professeur Michel Wasserman¹⁵ en explique les raisons : « Le haïku pose un problème de traduction fondamental qui tient à l'absolue altérité de la syntaxe japonaise et de la syntaxe française. À savoir qu'il ne serait nullement illégitime de traduire un haïku en inversant strictement l'ordre des vers de l'original. La langue japonaise constitue un exemple extrême de l'antéposition du déterminant, c'est-à-dire que tout ce qui

14 *Sōseki, Haïkus* – traduction d'Elisabeth Suetsugu, Éd. Philippe Picquier, 2001.

15 Wasserman Michel, *Traduttore, traditore. Le haïku est-il traduisible dans les langues occidentales ?* - Communication du 11 mars 2003 dans le cadre d'une rencontre consacrée au « Travail de transposition. Autour des haïkus de Yosa Buson. »

qualifie un mot, et cela peut même valoir pour l'ensemble d'une proposition relative par rapport à un substantif, est toujours exprimé avant ce mot. Quant au verbe, il est toujours rejeté en fin de phrase, comme en latin du reste ou dans les structures inversées en allemand. C'est ainsi qu'une phrase du type "J'habite dans la maison blanche qui se trouve en haut de la colline" sera énoncée en japonais selon l'ordre suivant : colline / de / haut / en / se trouver / blanc / maison / Dans / habiter, qui est le double exactement renversé de l'énoncé français. »

Ainsi, nous écrivons en japonais *mizu no oto* (déterminant + no + déterminé), qui se traduit littéralement *eau de bruit* avant de permuter en *bruit de l'eau* (déterminé + de + déterminant).

Clairement, le traducteur est obligé de choisir la succession des mots, ou des séquences de mots, pour agencer le haïku dans la langue cible. Statistiquement, sauf erreur de ma part, avec 3 lignes de haïku, nous pouvons composer 6 traductions. Dans l'absolu car, en réalité, certaines seront parfois artificielles ou bancales...

Amusons-nous avec l'exemple de Wasserman comme s'il s'agissait d'un haïku découpé en trois séquences :

1. J'habite / dans la maison blanche / en haut de la colline
2. J'habite / en haut de la colline / dans la maison blanche
3. En haut de la colline / la maison blanche / où j'habite
4. En haut de la colline / j'habite / dans la maison blanche
5. Dans la maison blanche / en haut de la colline / j'habite
6. Dans la maison blanche / j'habite / en haut de la colline

Notez que « la place des mots n'est pas indifférente », comme disait Etiemble, car l'histoire va se construire différemment dans votre imaginaire selon l'ordre des séquences.

Ces six adaptations ne sont pas les seules possibles. D'une part, nous pouvons remplacer l'article défini par un indéfini : *une maison blanche* au lieu de *la maison blanche*. D'autre part, nous pouvons permuter l'adjectif : *blanche maison* au lieu de *maison blanche*. Voilà qu'en un clin d'œil nous avons composé 24 combinaisons. De plus, comme j'ai volontairement éludé "se trouver", si je choisis de l'intégrer (ce qui est impossible dans certains cas), cela donnera : Dans la maison blanche / qui se trouve en haut de la colline / j'habite. Je peux aussi remplacer la proposition relative par un participe présent, afin de jouer sur les harmoniques (blanche, se trouvant), ou par un un synonyme : Dans la maison blanche / située en haut de la colline / j'habite. Si nous continuons ainsi à réfléchir aux synonymes de chaque mot, nous démultiplions les possibilités. Et pourtant le traducteur n'en retiendra qu'une seule, celle qui reflète au mieux son ressenti de l'expérience évoquée par l'auteur.

Question de choix !

Et bien que Bonneau affirme « En poésie plus strictement encore qu'en prose, respecter l'ordre des mots. Un poème est un mouvement. Tuer ce mouvement est tuer le poème », tout en se gardant de donner un exemple probant (il cite un tanka du *Kokinshū* d'où est absente l'association déterminant-déterminé), mieux vaut se rapprocher d'Etiemble, moins intransigeant : « Tout l'art du traducteur sera de respecter autant que faire se pourra, sans violer la syntaxe du français, et en rendant le ton, qui doit être simple, et, tout en refusant les inversions genre grand siècle, de conserver la place des mots dans un syllabisme exact. » Le professeur Wasserman résume parfaitement la problématique : « Faut-il privilégier la syntaxe de la langue d'arrivée, quitte à bouleverser l'ordre original ? Faut-il au contraire respecter le poème de référence, sous peine de le faire paraître syntaxiquement plus complexe ou plus 'moderne' qu'il ne l'est en réalité ? »

Georges Bonneau apporte quelques éléments de réponse quand il traduit des *dodoitsu*, ce poème de 26 syllabes qu'il qualifie de « *témoignage humain* d'une richesse inouïe, qui reste, à mi-chemin entre la chanson et le poème, un *rythme frustré* : souffle trop court, composition trop simple, technique trop facile. »

tori mo hara-hara
yo mo hono-bono to
kane no narimasu
tera-dera ni

Bonneau décèle dans cette berceuse une « notation de première aube, construite sur deux effets : un effet-

lumière, un effet-sonorités. *Effet-lumière* : lutte entre la nuit finissante et le jour naissant. Le jour pas à pas s'approche (assonance claire, *a*), la nuit, en une dernière tension, tâche à s'infiltrer sur le terrain perdu (assonance sourde, *o*), mais le jour la force (*a*), et s'épanouit (*é*, *a*). Effet-sonorités par trois échos : chant des coqs, offensive onduleuse de la nuit, tintement victorieux de la cloche. » Et de proposer cette traduction en 1935¹⁶ :

Les coqs vont chantant-chantant ;
La nuit va s'ouvrant-s'ouvrant ;
Et la cloche doucement tinte
De temple à temple.

Trois ans plus tard, dans son essai sur la problématique de la traduction, il s'autocritique en ces termes : « Cet essai rend les trois échos, mais il est mauvais parce que, sous couleur de sauvegarder le mot à mot, il traduit par la même sonorité (*an*) deux assonances contraires (*a* et *o*), et que, d'autre part, le troisième vers, trop court, brise le rythme du poème. » Il propose donc en remplacement :

Les coqs crient de crête à crête ;
La nuit recule de chaume à chaume ;
La cloche aussi doucement tinte
De temple à temple.

Et d'ajouter : « Ni *crête* ni *chaume* ne sont dans le texte ; et pourtant ce genre de traduction est, au regard de la technique, le seul qui ne soit pas une trahison, parce que tous les *procédés* du texte original s'y trouvent transposés, à la même puissance et à la même place. » Dilemme cornélien. Trahir la technique ou trahir le contexte ? Pour Sándor Albert : « Il est beaucoup plus important que l'idée du poème, le vouloir-dire du haïkiste soient fidèlement rendus et réexprimés dans la langue-cible. »

Si le rythme, l'ordre des séquences et des mots, rarement reproductibles comme nous l'avons vu, servent à transmettre ce vouloir-dire, le **vocabulaire** a évidemment son importance. Le haïku est trop petit pour que l'auteur reste approximatif. Le poème est un tout dont on ne peut, dans sa langue d'origine, n'y ajouter, ni supprimer le moindre mot au risque de rompre l'harmonie de l'ensemble. Comme le souligne Corinne Atlan¹⁷ : « Le japonais offre un vocabulaire des plus riches, à la fois flou et extrêmement nuancé. Il décline le monde avec autant de subtilité que le français – mais sur un mode plus énigmatique. Ici, un vocable recouvre souvent un éventail de notions que d'autres mots traversent. Incertaine, la frontière délimitant les territoires de sens dévoile tout un champ d'associations. Ambiguïté permanente qui déploie l'étendue de ses facettes dans le haïku, jusqu'à en faire parfois un véritable 'langage crépusculaire.' » Jake Adelstein, journaliste américain qui a travaillé au *Yomiuri Shinbun* de Tokyo, nous le prouve dans son ouvrage de littérature du réel¹⁸ : « Les Japonais ont un mot si subtil et si compliqué pour désigner la tristesse qu'aucune traduction ne lui rend justice. » Et de citer pour exemples, *setsunai*, « une tristesse physique et tangible » et *yarusenai*, « une peine ou une douleur si intense qu'il est impossible de l'oublier, même avec le temps. » Puisqu'il apparaît que tout mot, ou expression, de la langue d'origine n'a pas toujours son équivalent précis dans la langue-cible, l'interprète devra choisir un terme pour chaque composant du haïku en fonction de son ressenti et, quand ils existent, des commentaires accompagnant le haïku. Étape primordiale car chacun des mots, choisi parmi plusieurs synonymes en fonction de l'impact recherché sur le lecteur, peut influencer le sens. Dans un essai inédit, Monique Leroux-Serres, a comparé plusieurs traductions de haïkus de Bashō. Dans l'un d'eux, elle relève quatre variantes pour *kusa no to*, qui peut se traduire littéralement par 'porte d'herbe' : cahute d'ermite, cabane d'herbe, chaumière, ermitage. Voyez comme l'image du domicile de Bashō se dessinant sous vos yeux diffère selon l'expression.

Choisissons un haïku d'Issa pour illustrer ce sujet. Dans *En village de miséreux*¹⁹, Jean Cholley

16 Bonneau Georges, *Anthologie de la poésie japonaise*, Éd. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935.

17 Atlan Corinne & Bianu Zéno, *Anthologie du poème court japonais*, Éd. Gallimard, 2002.

18 Adelstein Jake, *Tokyo Vice*, Éd. Marchialy, 2016.

19 Kobayashi Issa, *En village de miséreux – Choix de poèmes*, traduit, présenté et annoté par Jean Cholley, Éd.

traduit dans le respect du rythme et de la chronologie des séquences : Gardien de la porte / passage ouvert à donner / aux amours de chat. Cheng Win fun et Hervé Collet ont quant à eux privilégié la fluidité du propos : le gardien à la porte / laisse entrer / le chat en chaleur.²⁰

En japonais : sekimori ga shikari tōsu ya neko no koi, soit mot à mot : gardien de barrière – ga = particule indiquant le sujet – réprimander/gronder – faire passer – ya = et (particule conjonctive) – chat – no = particule de liaison, pour compléter le nom – amour.

Cela peut se traduire : Le garde-barrière / réprimande et laisse passer / le chat en chaleur. Pourtant, *garde-barrière* me semble inapproprié car, dans notre culture, nous pensons à l'agent chargé de surveiller un passage à niveau. Alors que, pour un Japonais, le gardien de la barrière était un fonctionnaire chargé de vérifier, à un point de contrôle dressé sur une route (comme le célèbre Tōkaidō), que les voyageurs étaient munis d'un laissez-passer en bonne et dûe forme. D'un autre côté, l'expression *garde à la porte* peut emmener notre imaginaire devant un château ou une riche demeure. C'est pourquoi, au risque de déséquilibrer le rythme 5-7-5, j'hésiterais entre *le gardien de la barrière* ou *le garde au poste contrôle*. Si le dernier segment, *le chat en chaleur*, ne pose pas de problème particulier, reste à transposer la seconde ligne : éluder ou non *gronder* et fixer le nombre de syllabes. Finalement j'opte pour 5 syllabes tout en conservant le verbe : Le gardien de la barrière / gronde et fait passer / le chat en chaleur.

Question de choix !

Nous n'avons pas rencontré de difficultés particulières dans cet exemple, mais il peut arriver que le vocabulaire du poète soit source d'erreur. Lors de notre travail sur l'intégrale de Bashō, j'ai interpellé à plusieurs reprises Makoto Kemmoku quand sa traduction était trop différente de celles, anglaises ou françaises, déjà publiées. Il me répondait, avec toute la gentillesse qui le caractérisait, tantôt « cette erreur est normale pour un non-japonais », tantôt « la traduction que vous m'envoyez prend en compte l'acception actuelle du mot. Mais le substantif n'avait pas la même signification au XVIII^e siècle, car le vocabulaire a évolué au fil des ans. » Ce que Bonneau confirme en ces termes : « la seule date d'un mot suffit à en modifier la signification élémentaire. »

Revenons aux **articles** rapidement évoqués précédemment. Si la langue japonaise méconnaît genre (défini ou indéfini) et nombre (singulier ou pluriel) et laisse le substantif invariable, le passeur de haïku doit employer des articles car, sauf exception, la langue française l'exige.

Quand je demandai à Makoto Kemmoku comment choisir genre et nombre, il m'a répondu que seul le contexte de l'œuvre permettait de décider. Ce que confirme Bonneau : « Je puis conclure touchant le sens d'un poème japonais. Ce sens n'est pas la suite de ses mots, mais son atmosphère, son ambiance. Ce sens relève des commentaires, de l'étude, de l'enquête. » Quant à René Etiemble, il nous explique que « dans le haïku, l'usage veut qu'on entende au singulier le substantif, qui ne porte en japonais aucune indication de nombre », avant d'ajouter : « Comme dit Supervielle il 'suffit d'une bougie' pour éclairer le monde, et le monde intérieur. Pour susciter la vie, il suffit d'une grenouille. Sous prétexte de 'réalisme', ou de fidélité à l'écologie, à l'histoire naturelle, si l'on introduit un pluriel [dans le célèbre haïku de Bashō], on gâche tout. *Une hirondelle ne fait pas le printemps* ; c'est vrai, scientifiquement. Une grenouille, ici, fait *poétiquement* tous les printemps. » Et ce n'est sans doute pas un hasard si nous dénombrons, sur 32 traductions, 24 avec un article indéfini contre 6 avec un article défini et 2 sans article.

Etiemble, commentant le 118^{ème} haïku de Bashō, précise encore : « Certes mieux vaut une branche que la branche, mais les corbeaux ont beau vivre en compagnie, le haïku n'étant pas un poème réaliste, un seul corbeau est infiniment plus spectaculaire que plusieurs, s'il s'agit d'évoquer, de suggérer, un soir d'automne. »

かれ朶に鳥のとまりけり秋の暮 - *kare'eda ni karasu no tomari keri aki no kure*

Gallimard, 1996.

20 *Le chat et moi*, poèmes traduits par Cheng Win fun et Hervé Collet, Éd. Moundarren, 1996.

Un corbeau perché
sur une branche défeuillée –
Soir d'automne

Etiemble soulève ici un vaste sujet qui concerne tout auteur de haïku. Devons-nous être réalistes, analytiques (plusieurs corbeaux sur une branche), au risque d'être trop descriptif, ou suggestifs, sensoriels (un corbeau sur une branche) pour mieux transmettre nos impressions ?

Sans vouloir généraliser, « seul le contexte permet de comprendre s'il faut employer le singulier ou le pluriel », comme l'affirme Makoto Kemmoku. Nous pourrions difficilement écrire : « J'habite des maisons blanches sur les collines », et dans le haïku ci-dessous de Chiyo-ni²¹, nous emploierons tout naturellement *shôji* au pluriel :

Les *shôji* sont froids.
Mon enfant n'est plus là
pour les déchirer.

Notez qu'à la seconde ligne, Makoto Kemmoku a préféré remplacer l'article par un pronom personnel afin de renforcer les sentiments de l'auteure. Si un article, quel qu'il soit, avait été utilisé (l'enfant, un enfant, les enfants, des enfants), l'histoire n'aurait probablement pas évoqué l'essentiel, la souffrance de l'auteure qui vient de perdre son enfant.

Le traducteur doit enfin relever un triple défi lié aux différences syntaxiques des deux langues : **l'emplacement, le temps et le sujet du verbe**.

- Le verbe japonais est rejeté en fin de phrase, et à moins de vouloir s'exprimer comme Maître Yoda, il faut, dans la langue cible, le placer judicieusement. Je ne reviendrai pas sur ce point ayant déjà évoqué l'ordre des séquences et des mots.
- La conjugaison du verbe japonais reste souvent équivoque. Aussi ai-je interrogé Makoto Kemmoku à plusieurs reprises pour choisir le temps le plus adapté en français. Pour le 134^{ème} haïku de Bashô, par exemple, nous devons décider entre présent ou passé : ont raccourci / ou raccourcissent ?

Crachin de juin –
les pattes de la grue
ont raccourci

Sa réponse a été particulièrement étonnante : « ri り », à la fin de ce haïku, est un auxiliaire classique japonais qui exprime le passé en même temps que le présent. C'est incroyable pour vous Occidental ! » Il a donc fallu choisir !

- le sujet du verbe n'est pas toujours exprimé en japonais. Augustin Berque²² nous apprend que : « ce qui est explicitement dit [dans un haïku japonais] est l'ambiance, tandis que l'existence de la personne qui profère l'énoncé ne l'est pas. Elle n'est pas explicitée, parce qu'il n'y a pas besoin de le faire ; et il n'y a pas besoin de le faire, parce qu'elle est structurellement impliquée dans l'énoncé de l'ambiance elle-même. [...] Le français ne peut pas le faire, car il est obligé non seulement de fournir un sujet grammatical au verbe, mais aussi de donner un sujet logique au verbe. » Si la phrase japonaise ne se construit pas autour du sujet, le traducteur doit s'interroger sur la nécessité d'employer ou non un sujet selon le contexte, car la phrase française s'agence sous la forme *sujet+verbe+complément*. Comme le remarque Coyaud : « Un haïku n'est pas un télégramme. Ces petits mots sont parfois indispensables : le sujet (nom, pronom), facultatif en japonais, ne peut pas être purement et simplement éliminé en français. »

Et la première personne du singulier n'est pas à proscrire au prétexte que le poète japonais n'écrit pas explicitement « je ». Plus généralement, et cela vaut aussi pour la composition de haïku en français à mon avis, se mettre en scène quand le thème s'y prête n'est pas signe de vanité mais de

21 Kemmoku Makoto & Chipot Dominique, *Du rouge aux lèvres, anthologie des haïjins japonaises*. Voir note 1.

22 Berque, Augustin. *La logique du haïku. XXIII^{es} Lectures sous l'arbre*, 17-24 août 2014.

sincérité. Dans ce haïku de Masajo Suzuki²³, par exemple, il nous est paru plus judicieux de traduire « je cache... sur mon sein » au lieu de « elle cache sur son sein », « cacher... sur son/mon sein », « cachant... sur mon/son sein » pour présenter une scène plus vivante et rendre plus forts les sentiments suggérés.

ふところに手紙かくして日向ぼこ - *futokoro ni tegami kakushite hinataboko*
Bain de soleil –
Je cache une lettre d’amour
sur mon sein.

Après avoir travaillé sens et brièveté, restent encore à retenir une présentation :

- Avec ou sans majuscule, avec ou sans point. Elisabeth Suetgusu²⁴, par exemple, commence chaque ligne par une majuscule mais évite de ponctuer : « L’absence (ou presque) de ponctuation est intentionnelle, de même que le non-recours aux interjections, pour éviter de figer la lecture et tenter plutôt d’infléchir la sensibilité vers une impression, un paysage, une interprétation. »
- Sur trois lignes, forme conventionnelle adoptée depuis plus d’un siècle, ou sur une seule ligne, comme le préconise Etiemble : « On donnera une traduction qui s’imposera de respecter le syllabisme des trois séquences, en les *disposant horizontalement sur une ligne, avec deux blancs marquant les coupures métriques* : de la sorte, enfin les étrangers comprendront que le haïku n’est pas un *tercet* mais un *monostique*. »

Comme nous venons de le voir, la traduction d’un haïku résulte bien d’un long cheminement entravé de nombreux obstacles. Étant donné toutes les variantes qui s’offrent au traducteur – ce n’est pas un hasard s’il existe plus de trente adaptations du haïku de la grenouille, ses choix révèlent la singularité de son oeuvre. Ne mésestimons pas le travail fourni pour transposer dix-sept syllabes. Il peut être impressionnant. Telle est la leçon que je tire de ma collaboration inoubliable avec Makoto Kemmoku.

Dominique Chipot – www.dominiquechipot.fr

Première publication dans *Plocj La revue du haïku* n°72.

23 Voir note 20.

24 Voir note 11.